

سلسلة الفنون

فن المايم والبانتومايم

تأليف
توماس ليبهارت

ترجمة
بيومي قنديل



فن المايم والبانتومايم

تأليف
توماس ليبهارت

ترجمة
بيومي قنديل



برعاية السيدة

سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

ماجدة عبد العليم

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تصدير

فى عام ١٩٨٩م أصدرت دار «ماكميلان» الشهيرة واحدًا من أهم الكتب فى مجاله، وهو كتاب توماس ليبهارت «المايم والمايم الحديث» الذى صدر ضمن سلسلة «مسرحيون محدثون»، والتى نشرت من قبل عن كتّاب مسرحيين كبار أمثال: برتولد بريخت، وأوسكار وايلد.

وإذا كانت مسرحيات «هيروندا‌س» الكاتب الإغريقى الذى عاش فى الإسكندرية (٢٧٠ ق.م)، والتى عثر على مخطوطاتها عام ١٨٩٠م، تثبت قدم هذا الفن العريق، فإن هذا الفن مازال يمثل تيارًا مهمًا فى الحركة المسرحية حتى اليوم، باعتباره شكلاً تعبيريًا يجسد أدق تفاصيل الحياة الإنسانية الداخلية.

يميز ليبهارت - منذ البداية - بين تقاليد فن البانتومايم الذى نشأ صامتًا بفعل بعض القيود الحكومية فى مطلع القرن التاسع عشر، وبين المايم الحديث الذى ظهر مع القرن العشرين غير متأفف باستخدام الأصوات والمجاز الحركى، مؤكدًا على أن العالم القديم قد عرف مسرحيات مايم مليئة بالحياة ونابضة بالحيوية.

وتكمن أهميـة الكتاب فى عـرضـه لمسيرة هذا الفن ومـراحل تطوره وانتشـاره وأهم رواده، بدءًا من إرهـاصاته الأولى فى فـرنسـا ومـرورًا بإسـهامـات ميـريكو، فالكور، ويرو، وبيلوج الذين مهدوا الطريق للرواد الكبار الذين أسـسـوا فن المايم الحديث فى مطلع القرن العشرين أمثال: كوبو، دكرو، بارو، ومارسو الذى اقترن اسمه بفن المايم منذ منتصف القرن العشرين.

وهكذا يكتب فن المايم تاريخـه عبر هـذا الكتـاب بدءًا من مـسـرح «الكولومبى العجوز» الذى أسسـه كوبو فى باريس ١٩١٣م ـ ودون أن يتجاهل جهود سابقيه ـ وحتى ظهـور الفـودفيليين الجـدد الذين انحـدروا من رحم الحـيـاة السيـاسيـة والاجتماعية والفنية للشارع الأمريكى مع العقود الأخيرة من القرن العشرين.

الكتـاب ترجـمـهُ إلى العـربيـة «بيومى قنديل»، وصـدر عن هيئة الكتاب عـام ١٩٩٥م بعنوان «فن المايم والبـانتـومـايم»، وتقـدمـه مكتبـة الأسـرة هـذا العـام فى طبعته الثانية.

مكتبة الأسرة

الفهـــــرس

الموضـــوع	الصفحة
مقدمة المايم والبانتومايم	٧
جاك كـوبو	٢٧
ايتيـان دكـرو	٤٩
جان لوى بارو	٧٩
مارسـيل مارســو	٩٧
جاك ليكوك مومنشانتس	١١٣
المـايم بعـد الحـديث	١٣٧
الفودفيلليون الجدد وممثلو المايم الجدد	١٥٣

مقدمة « المايم » و « البانتومايم »

أصبح اسم « مارسيل مارسو » مرادفا لفن « المايم Mime خلال العقود الأخيرة ، ورغم أن الحديث عنه يحتل مساحة ضئيلة فى هذا الكتاب ، الا أن الفضل يرجع الى جولاته المكثفة التى قام بها ، فى مطلع الخمسينات من هذا القرن، فى اثارة القدر العظيم من الاهتمام الذى انتشر على نطاق واسع فى الآونة الأخيرة بهذا الفن القديم . اذ يعد « مارسو » وتمثيليات « المايم » التى أدتها فرقة مثل فرقة « مومنشانتس » Mummenschanz الأدلة الأشد سطوعا على هذه العودة الى الحركة التعبيرية التى نلمس تجلياتها فى المسرح المعاصر لكل من « جروتسكى » و « منوشكين » و « بيتر بروك » وغيرهم . فهؤلاء الأفراد الأفذاذ وتلك الجماعات الحية التى قادت النهضة المسرحية العالمية ينبمون من تقليد نستطيع أن نرجعه الى مطلع هذا القرن وذلك العمل الثورى الذى قام به المعلم والمخرج الفرنسى « جاك كوبو » ، وهو العمل الذى ورثه عنه تلميذه النجيب « ايتيان دكرو » ومن « دكرو » الى تلميذيه ومريديه « جان ـ لوى بارو » و « مارسيل مارسو » . ولقد تتلمذ « جان داستيه » و « جاك ليكوك » مباشرة على أيدى مدرسة « كوبو » كذلك . ولسوف يصير لزاما على أن أميز بين تقاليد « البانتومايم » الصامت الذى عرفه مطلع القرن التاسع عشر ، وهى التقاليد التى تركت بصماتها العميقة على « مارسو » وبين « المايم » الحديث ، الذى يستخدم الأصوات والألفاظ الى جانب استخدام المجاز الحركى movement metaphor ، ولما كانت تقاليد « البانتومايم » الأكثر رواجا تتفادى الأصوات والألفاظ ،

فلعله يكون من المفيد أن نتناول الخطوط العريضة ــ بايجاز ــ لتاريخ « المايم » حتى أوائل القرن العشرين الى جانب « كوبو » ٠

تنطوى قضية الصمت فى « المايم » على أهمية خاصة ٠ هل يجب على « المايم » أن يكون صامتا ؟

كتب « بريندان جيل » فى مجلة « نيويوركر » الصادرة فى ٢٨ مارس ١٩٨٣ : « فى قلب « البانتومايم » يكمن التوق السامى الى الكلام المفقود، وحتى أثناء المتعة التى نستشعرها، نقيس ذلك الفاقد ، ونحيط المؤدى الصامت بذلك التعاطف الذى يتولد تجاه أى عاهة خطيرة مستديمة ٠ ومواجهة صمت مفروض غير طبيعى يساوى فى واقع الأمر ، مواجهة الصمم ٠ ولو لم يهتم «مارسو» بمصاحبة الموسيقى لرواياته غير الناطقة الرائعة لكنت قد تساءلت عما اذا كانت هذه الروايات لن تصيبنا بالملل قبل مضى وقت طويل » ٠

ومع ذلك قد يبدو ان معظم مسرحيات « المايم » منذ العصور الأولى وحتى الآن ، قد صاحبتها أصوات من نوع أو آخر ، أو ذلك الحديث الذى يسوقه الراوى ، أو الجوق أو مؤدى « المايم » ، أو الأصوات التى تصدر عن صفق طرف من أطراف الجسم بآخر أو النقر على أرضية المسرح ، أو ذلك النوع من « المايم » الصوتى الذى قام تلاميذ «كوبو» بتجريبه مستخدمين فى ذلك أصوات الشدو أو أصوات الدندنة ، السابقة أو اللاحقة للغة المنطوقة والأصوات التعبيرية التى لا ترقى الى مستوى الألفاظ المنطوقة ٠

ولقد شهد عام ١٨٩٠ العثور على لفة من أوراق البردى تحتوى مخطوطات لثلاث عشرة مسرحية « مايم » كتبها هيروندا س ، وهو كاتب اغريقى عاش فى مدينة الاسكندرية حوالى عام ٢٧٠ ق٠م (انظر مسرحيات «المايم» لـ«هيروندا س» ترجمة « جى ديفنبورت » ١٩٨١) فهذه المسرحيات المصغرة

المليئة بالحياة والنابضة بالحيوية ، وأحيانا البذيئة ، تبدو دليلا قويا على أن العالم القديم عرف بعض المؤدين القلائل على الأقل لمسرحيات « المايم » الذين كانوا يتكلمون على خشبة المسرح بل وكانوا يستعيدون من الذاكرة نصوصا كتبها آخرون ·

وبينما كان مؤدو « البانتومايم » (وهم مختلفون عن مؤدى « المايم ») لا ينطقون بألسنتهم لفظا واحدا ، الا أن المسرحيات التى أدوها نادرا ما كانت تخلو من الكلام أو الأغانى أو الموسيقى التى تصدر عن الآلات ·

وهناك بين الشعراء القدماء من كان يلقى قصائده بنفسه ويصاحب هذا الالقاء باشارات وايماءات معبرة · وتقول احدى الحكايات ان «ليفيوس أندرونيكوس» استأجر، بعد أن أصابه الخرس فى عام ٢٤٠ ق·م ، ممثلا كى يلقى قصائده بالنيابة عنه ، فيما يواصل هو أداء الجانب الايمائى من عملية الالقاء · واذا كانت هذه الحكاية خيالية ، فان مبتكرها لابد وأن يكون قد استشعر الحاجة الى ابتكارها كى يشرح الأسباب التى تحدو مؤدى « المايم » أن يلتزموا الصمت سواء أكان دافعهم الاحساس بعدم مواءمة الكلام أو الاختيار الجمالى ، بينما تنطوى المسرحيات ذاتها ، فى العادة ، على بعض الألفاظ بالاضافة الى عنصر موسيقى ما ·

ولقد ظهر فى باريس فى عام ١٧٥١ كتاب باسم (بحوث تاريخية ونقدية حول « المايم » و « البانتومايم ») والكتاب يشير ، من اسمه ، الى أن مؤلفه « جاك مريكو » يعتقد أن ثمة فرقا ما بين الاصطلاحين « المايم » و « البانتومايم » اللذين يستخدمان فى الوقت الحاضر وفى كثير من الأحيان بمعنى واحد · كان « مريكو » يرى أن « البانتومايم » تمثيل صامت بشكل حاسم بينما يصاحب مؤدى « المايم » ممثل آخر يتكلم بالنيابة عنه ·

ولقـد سمح هـذا الفصـل بين الممثلين ، لذلك الذى يستخدم لغة الجسد وحدها أن يجتهد في التعبير عن نفسـه بصورة اكثر اكتمالا ، ولذلك الذى يتكلم أن يواصل كلامه دون أن يصيبه اللهاث . ومثل هذا التدبير يؤدى بالمرء الى التخمين بأن المؤدين الأوائل للرقص الهندى المعروف باسم « بهاراتاناتيام » وهو عبارة عن « دراما ــ راقصة » في جنوب الهند قد يكونون فى الأصل حكائين يصورون بعض أجـزاء قصصهم بالاشارات والرقصات ، ولما أصـبح الرقص أكثر تعقيدا وأكثر رياضية ، اختص مغنون محترفون بالأجـزاء التى تستخدم الألفاظ فى الحدث .

يعزى « ويلسون ديشر » الافتراض الشائع في الـوقت الحاضر بأن البانتومايم صامت الى دوقة « مين Maine » التى أرادت فى عام ١٧٠٦ أن : تضيف الى أمجاد ليـالى الكمـال Nuits de Sceaux ، فقررت أن تقدم الفصل الرابع من مسرحية « هوراس » لـ « كورني » على هيئة باليه « لموريه » يؤديه رقصا كل من « بالون » (الذى اشتهر وقت ذاك بقفزة رائعة الى الحد الذى عرفت معه الخفة في الرقص منذ ذلك الحـين باسم بالون) و « بريفو » . ومن باب الخيلاء الأدبى أطلقت عليـه اسم « باليه بانتومايم » . وكانت ترى أن العـرض الأخرس ، على حد قولها ، هو فن القدماء .

ولم يشر أى عالم من العلمـاء الى أن « مقلد الـكل » لا يعنى عدم الكلام . ومنذ ذلك الحين أصر اللغويون الانجليز الذين يتصنعون بالظرف على أن « البانتومايم » يعنى العرض الأخرس لا لسبب سوى أن دوقة « مين » قالت انه كذلك . (١٩٢٠ ص ٢٢٥) . رغم أن كلا من «المايم» و «البانتومايم» فى غالب الأوقات اشتمل على شكل أو آخر من أشكال الكلام سواء ألقاه ممثل رئيسى أو ثانوى بالاضافة الى الموسـيقى وأصوات النقر التى يصدرها الممثلون أو الموسيقيون ، الا أن هناك فترات مهمة معينة كان البانتومايم فيها خاليا من أى

نص منطوق ، لان قيودا معينة تفرضها الحكومة كانت تحظر الكلام في بعض المسرحيات • وأدت هذه القيود الى شكل من أشكال الاداء يستطيع أن يكون جميلا وكاملا فى حد ذاته •

ولكن هذا لا يجب أن يقودنا الى الاستنتاج ، استنادا الى ما شهدته مثل هذه الفترات القصيرة نسبيا ، أن كل أنواع « المايم » ينبغى أن تكون صامتة ، وهو أمر أشبه بالافتراض بأنه ينبغى على كل الراقصين أن يرتدوا أحذية مدببة • ومع ذلك ففى الوقت الذى أكتب فيه هذه الكلمات ، سوف يعرف معظم رواد المسرح ومعظم المؤرخين ومعظم مؤدى عـروض « المايم » ، هذا « المايم » باعتباره حكاية صامتة • لماذا ؟ طرد لويس الرابع عشر ملك فرنسا فرقة « الممثلين الايطاليين » من باريس فى عام ١٦٩٧ لأنهم قلدوا ، فيما يقال ، عشيقته مدام دى مينتينون ، بطريقة ساخرة • وكان التنـافس بين فـرقة الممثلين الايطاليين من جانب وفرقتى « الكوميـدى فرانسيز » و « الأوبرا » (التابعتين للملك) من جانب آخر قد بلغ درجة عالية من الحدة حتى ان فرقة الممثلين الايطاليين (التى نفيت الى الضفة اليسرى لنهر السين حصلت عـلى تصريح من السلطات بالتمثيل ولكن بشرط ألا « يتـكلم » الممثلون • وبحلول عام ١٧٠٠ كان البانتومايم الصامت قد رأى النور • وكشف الفرنسيون مرة أخـرى عن عبقريتهم فى فرض قيود محيرة وابتكارهم بعد ذلك بابتهـاج شـديد لأساليب ساذجة فى الالتفاف حولها • وفى عام ١٧١٦ رفـع الحظـر وقوبلت فرقة « الممثلين الايطاليين » مرة أخـرى بالترحيب فى باريس بعد أن عادت اليها ، ومع ذلك ظل عدد ونوع المسارح الأخرى مقيدا • وفى عام ١٧٥٠ أصبح شارع « بولفاردى تمبل » ، الذى كان يقع وقت ذاك على مشـارف باريس ، الموضع الرسمى لمسارح الأسواق التى خضعت كلها

لهذا القيد أو ذاك من قيود مختلفة • وكان أول مسرح يحصل على ترخيص بالعمل فى هذا الموضع هو مسرح الرقص بالحبال والرقص بالحبال وحده • ولم يتجاوز أى مسرح تال نطاقا محددا ، وسرعان ما اكتسبت المنطقة طابعا احتفاليا كرنفاليا ، من العاب الحيوانات الى العرائس « الماريونيت » وألعاب السحر والأكروبات والبلياتشو ، التى غصت بهـا الشوارع التى امتلأت على الجانبين بالملاهى والمقاهى ويبدو أن ذلك الموضع كان أشبه كثيرا بتلك الصورة التى رسمها له فيلم « أطفال الفردوس » • ولعل أغرب قيد من نوعه هو ذلك القيد الذى فرض على الممثلين أن يؤدوا أدوارهم خلف ستارة من الشاش الرقيق ، وعندما سمع الممثل « بلانشيه فالكور » يوم ١٤ يوليو ١٧٨٩ ، أن الجماهير اقتحمت سجن « الباستيل » اندفع ممزقا الستارة ـ الشاش وصاح : « تحيا الحرية ! » (روت برنشتاين ١٨٨٤ ص ١٧٨) •

وفى انجلترا وفى عام ١٧١٧ ، اجتذبت هذه البدعة الفرنسية الممثل « جـون ريتش » الذى برزت قدرته فى استخدام يديه وملامحه على قدرته فى استخدام صوته وحنجرته • وسرعان ما جعل من هذا البانتومايم الصامت الجديد فنا شعبيا واسع الانتشار فى انجلترا ، وعادت التجديدات الانجليزية التى دخلت عليه كى تؤثر بدورها فى البانتومايم الفرنسى • وسرعان ما أخذت فرق البانتومايم الجوالة تجوب أرجاء فرنسا وهولندا وألمانيا والنمسا والدانمرك •

ولقد استمر سريان القيود القانونية التى تحدد تكرار العروض « الريبيرتوار » وعدد الممثلين والموسيقيين وما اذا كان ممكنا اضافة الحوار أو الأغانى الى « البانتومايم » فى فرنسا حتى عام ١٧٩١ • ولكن التسلية الشعبية ازدهرت رغم كافة العوائق الرسمية ، وانبثقت خمسة وثلاثون مسرحا فى شارع « بولفاردى تمبل » حتى وقتذاك • وارتفع

العدد بعد ذلك الى مائة مسرح بعد القرارات التى أصدرتها الجمعيــة الوطنيــة فى يناير ١٧٩١ بالســماح لاى مواطن باقامة مسرح يؤمه الجمهور ويقدم كافة أنواع المسرحيات· وفى ذلك الوقت اضيف فورا الحوار والغناء ، اللذان كانا امتيازين مقصورين على المسارح التابعة للملك وحدها ، الى عروض البانتومايم ،. الأمر الذى أدى الى نشوء هجين جديد يسمى « الميلودراما » (كارلسون ١٩٧٤ ص ٢٧) ·

وعاد نابليون كى يفرض القيود فى عام ١٨٠٧ ، اذ حدد عدد المسارح فى باريس بالاضافة الى النوع المسرحى الذى تقدمه دون سواه والعروض المكررة (الريبيرتوار) ، وبدأ نجم « جان جاسباردبرو » فى التألق فى عام ١٨١٩ فى « مسرح البهلوان » فى شارع بولفاردى تمبل · ولقد استمرت « الأسرة المسرحية » التى أرسى دعائمهــا حتى عشرينــات القرن الحالى ، رغم أن القيود المفروضة على الكلام سقطت أثناء حياة « دبرو » ·

ومع انحناءة القرن التاســع عشر فى فرنســا ، كانت الروح الأكاديمية الباردة قد زحفت الى المسرح و « المــايم » والرقص وحلت محل عبقرية « دبرو » مســلسلة طــويلة من مقلديه الذين أعادوا تخليق الشكل الخارجى لأعماله ، فيما أخذوا يفقدون ذلك التوهج الداخلى ، وصــار البانتومايم عملاً تؤديه اشارات اليدين وتعابير الوجه وغاب الجسم فى ملابس فضفاضة ، وهبط الرقص فى « أوبرا باريس » الى جمود Statue - posing موسيقى ، يعتمد بدرجة كبيرة على أقصى ما تستطيع الأطراف أداءه بينما يكون الجذع مشدودا أو متخشبا · ولم يكن المسرح فى ذلك الوقت سوى تمجيــد لشخصيات ممثلين ـ نجوم معينين ، يحيطون أنفسهم بممثلين مغمورين يؤدون أدوارا ثانوية مساعدة ·

ولكن الوقت كان قد حان لادخال تغيير ما ، واذا كانت الأمور حقا أقل سوءا ، ولو قليـلا ، عما حاول الشـوريون اظهارها عليه ، الا أن الدعوة التي نادت بأن التجديد ضرورى كانت تنطوى على قدر من الحقيقة فى أقل تقدير ٠

ومع ذلك لم ينبثق هذا التجديد من داخل هذه الفنون رهن الحديث ، ولكنه جاء نتيجة للاهتمامات الجـديدة التى نشأت بالعلم والتكنولوجيا والرياضة البدنية ٠

ولقـد كان لانشـغال العلماء والبـاحثين ، ب « تعيين وتوصيف» ٠٠ الحقائق الصادقة لتحركات الحيوان بصفة عامة والانسان بصفة خاصة (سبارشوت ٠ مقدمة ل « سوريو » ، ١٩٨٣ ص ١٠٣) مما نستطيع رصده فى العمل الذى قام به باحثـون مسـتقلون فى مجـال الحـركة ، وبدأ مع مطلـع القـرن المـاضى ، أثر عميق عـلى فنون « المايم » والمسرح والرقص ، التى عرفهـا القرن العشرون ٠ بدأ « ادويرد مويبردج » الذى ولد فى عام ١٨٣٠ فى لندن حاملا اسـم ادوارد ماجريدج ، تصـوير الحركة فى « بالو ألتو » بولاية كاليفورنيا فى عام ١٨٧٢ عندما طلب منه حاكـم الـولاية السابق « ليلاندا ستانفورد » الذى وفر الأموال التى يحتاجها « مويبردج » لتصوير سباق الخيول الذى يقـام فى مدينـة «ستانفورد» كى يرى ما اذا كانت الأرجل الأربع تنفصل عن الأرض جميعها فى وقت واحد ٠ وخلال هـذه التجارب خلق « مويبردج » تكنيكا يقوم على استخدام أربع وعشرين كاميرا فى التقاط عدد من الصور المتتابعة لحـركة الجرى ٠ وتابع « مويبردج » هذا البحث فى جامعة بنسـيلفانيا حيث أشرف عليه الرسام توماس ايكنز ، وبحلـول عام ١٨٨٥ قدم مائة ألف صورة للخيول والحيوانات البرية والمستأنسة والبشر ٠ ولقد اعتمد بحثه وذلك البحث الذى قام به الفرنسى جول مارى Jules Marey مؤلف كتاب «الآلة الحيوانية» على تكنولوجيات

جديدة في توسيع دائرة المعرفة بالحركة كي تشمل منـاطق بعيدة عن الادراك الانساني لدى الفرد العادى • وفى وقت لاحق حاضر « مويبردج » فى الولايات المتحـدة وفى اوروبا واستخدم فى محاضراته Zoopraxiscope وهو عبارة عن جهاز ابتكره خصيصا لعرض الشرائح الزجاجية فى تتابع سريع ، الأمر الذى يعطى انطباعا بالحركة • وفى عام ١٨٨٧ نشر كتابه « خطوات الحيوان » وفى عام ١٨٩٩ نشر « الحيوانات وحركتها » وفى ١٩٠١ نشر «الجسم الانسانى أثناء الحركة»• وكان وصفه الموثق لما يحدث خلال الحركة الطبيعية بمثـابة اكتشاف لأولئك الذين يتخصصون فى وصف هـذه الحـركة بأساليب مسرحية ونمطية •

ولقد طرد « توماس ايكنز » من وظيفته كمـدرس فى أحد معاهد الفن لاستخدامه « موديلات » عارية ، ولكن معظم الراقصات ومؤديات « المايم » أصبحن يقفن على خشبة المسرح فى غضون ربع القرن التالى لطرد الرجل • واختار مثالون مثل « رودان » فى فرنسا أن يعملوا مع موديلات عاريات خلال حركتهن ، عوضا عن صبات الجبس التى يتعلم عـلى رسـمها الفنانون فى أكاديميات الفنون •

وكانت «ايزادورا دنكان؟ تعمل كـ «موديل» لـ «رودان» الذى كان يرسم بينما ترقص هى فى الاستديو الخاص به •

حاول الفيلسوف الفرنسى « جول سوريو » الذى ولد فى عام ١٨٥٢ ، مثلمـا حاول « مويبردج » أن يفهـم ماهيـة الحركة • ولكن أداته فى هذه المحاولة كانت الفلسـفة دون الكاميرا (المكاسة) • ويعد كتاب « جماليات الحركة » أحد أهم أعماله • ولقد فهم « سوريو » معاصره المعمارى الشهير « جوستاف ايفل » الذى طرح هذا السؤال :

ألا تتوافق بصـفة مستمرة الشروط الظاهرة للقوة مع الشروط الباطنة للاتساق ؟ وألا يكمن المبدأ الأول للجماليات

المعمارية فى حقيقة أن الخطوط الرئيسية للحركة تحـددها ما تنطوى عليه هذه الخطوط من مواءمة تامة لمضمونها ؟ •

(اقتباس فى عام ١٩٨٣ ، « سوريو » ص ١٠٠) •
وكان هذا تعبيرا عن الروح التى أنزلت أكاديميـاتالقرن التاسع عشر من عليائها • •

درس « فرانسوا ديلسارت » مادة الصـــوت البشرى والحديث أمام الجمهـور والتمثيل عـلى خشـبة المسرح فى باريس فى الفترة من ١٨٣٩ الى ١٨٧١ • ولقـــد التحـق بالكونسرفاتوار فى باريس لدى بلوغه سن الرابعة عشرة كى يدرس امكانات الصوت البشرى رغم سنه الصغيرة ومسوغات الالتحاق الثقيلة • وكان أن فقد صوته فى غضون ستة شهور فحسب نتيجة لسوء التعليم ، ولكنه انطلق ببســاطة منقطعة النظير فى اكتشاف علم ما فيما وراء هذا الفن • اذ انتقـد الطريقـة التى يلجـأ اليها الكونسرفاتوار فى ذلك الـوقت باعتبارها مجرد بنبغة خلف البروفيسور (الأستاذ) ــ ولاحظ أن الأساتذة غالبا ما يكونون مختلفين الواحـد عن الآخـر • وتوصــل الى أن التنفيذ لا تقف وراءه نظرية من أى نوع • وانطلق فى طريق « الظفر بعلم من شأنه أن يصنع منى فنانا عظيما » (ستيبنز ١٩٧٧ ص ٤٤ ــ ٤٥) • ويبدو أنه كان لزاما على تعاليم « ديلسارت » أن ترحل الى الولايات المتحدة وأن تلقى بظلها عـلى الرقص الأمريكى الحـديث خـــلال « تيد شون » و « روث سان دينيس » و « ايزادورا دنكان » قبل أن تلقى فى نهاية المطاف ببعض الأثر عـلى الرقص فى « أوبرا باريس » بعد ذلك بربع قرن • وكان كل من «شون» و « سان دينس » و « ايزادورا » يؤدون أدوارهم بين الحين والآخر وهم متجردون تقريبا من الثياب ، وجاءت تجاربهم الجسورة التى تمثلت فى الثياب المهدولة والمفتوحة متعارضة بشكل مباشر مع أنماط الملابس السائدة وأخلاقيات العصر •

وأسهم المثال الذى ضربوه فى تحرير أجساد النساء والرجال من المشدات والأحذية ومختلف الأردية التى تحزم وتعصب ، وكان ثمةشىء ما ، غالبا مالا نذكره ، أعاد الى الأذهان كيف يستطيع الجسم الانسانى أن يغدو ويروح برشاقة وجمال عندما يتحرر من قيوده .

ولقد جسدوا صور مويبردج ، اذ ربطوا صوره الفوتوغرافية الصامتة لرجال عراة وسيدات عاريات بحركة أكثر تدفقا مما استطاع جهازه .. Zoopraxiscope أن يوحى به . وأدى تطبيق مبادىء «ديلسارت» الى تحرير جذع الجسم الانسانى وجعله عنصرا من عناصر التعبير ، الأمر الذى أطلق موجة من الحركة فى ذلك الجزء الذى كان قد اعتراه التخشب فيما مضى ، من الجسم الانسانى ، ويمكننا أن نقارن بين النطاق الدينامى القائم على الشد ــ الارخاء للرقص الحديث الذى يستند الى قانون «ديلسارت» ، مقاومة ــ تراجع ، وبين التنفس العضلى الذى نجده فى المايم الحديث . وينطوى الاستخدام الخلاق للكتلة والوزن والجاذبية على أهمية فى المايم الحديث تعادل أهميتها فى الرقص الحديث .

والقول الذى يلح « شون » فى الذود عنه بأن الحركة التجريدية فى الرقص الحديث تستند الى الايماءات الجسدية ليس سوى صدى لما ذهب اليه « دكرو » من « أن المجرد ما هو الا زهرة المجسد » . وحتى « الثقل الموازن الذى شغل « دكرو » طوال حياته يعد نتيجة مترتبة على قانون التوازن لدى « ديلسارت » ، وهو القانون الذى يصف أربعة أنواع من التكيف يلجأ اليها الجسم الانسانى كرد منه على اجهادات معينة له (شون ١٩٥٤ ص ٦٤ ــ ٧١) .

اجتاحت أوروبا خلال القرن التاسع عشر عبادة الرياضة البدنية (كى تضع السكان على أهبة الاستعداد للحرب من

جانب وكترياق مضاد للعمل المنهك جسديا فى المصانع من جانب آخر) وعندما أسس « كوبو » معهده في مطلع القرن العشرين ، كان أحد أبرز الشراح الفرنسيين لهـذه الحركة الساكنة التى تنطوى على أهمية كبيرة هو الليفتنانت جورج ايبير • فلقد ابتدع نسقا من التدريب البـدنى والتحليـل الحركى ، أدرجه « كوبو » فى المقرر الدراسى لمعهد الكولومبى المجوز فى ١٩٢٢ ــ ١٩٢٣ (لى ١٩٧٩ ص ٣٤) • ويشتمل « التعليم الفيزيقى للتدريب الكامل بالمنهج الطبيعى ، الذى وضعه « ايبير » على رسوم كروكية كمرحلة ــ مرحلة (عـلى النمط الذى أرساه «مويبردج») للمنهج الطبيعى لأداء الحركة الرياضية • وبعد ذلك ببضع سنوات ابتدع « ايتيان دكرو » عددا لا بأس به من النماذج التعليمية لتكنيك أسلوبه الخاص في المايم الحديث خلال تحليل الحركات الرياضية بهـــذه الطريقة التى تقوم على اطار ــ باطار •

ويعد « جول بيلوج » الذى شغل منصب أستاذ التشريح في معهـد الفنـون الجميلة في باريس من عام ١٩٣٦ حتى ١٩٥٥ آخر الشخصيات البارزة فيما نرى ، التى أسهمت فى تمهيد الطريق أمام ظهور المايم الحديث • وكان « بيلوج » يعطى محاضرات تطبيقية حول الرقص والرياضة البدنيـة يساعده فى ذلك «ايتيان دكرو» الذى وضع عددا من المبادىء التى وصفها «بيلوج» • وعندما كتب «بيلوج» يقول : الجمال ليس سوى الصورة المنظورة للايماءة المحدودة ، فانه كان يرجع بذلك صدى « سوريو » فى اقتباسه لـ « ايفيل » • وكان كل من « دكرو » و « جاك ليكوك » الذى بدأ حياته المهنية مدرسا للتربية البدنية والعلاج الطبيعى ، يستشهد بـ « بيلوج » فى غالب الأحيان وبحرية تامة •

ولقد أمضى « بيلوج » شطرا كبيرا من حياته المهنية فى تحليل الرياضة البدنية والرقص والنحت • وكانت مقولتــه

التى تذهب الى أن : ثقافة الراقص وثقافة الرياضى تقوم على نفس المبادىء من الايماءات التى تنحو نحو التنسيق والانتقاء والتنظيم » (بيلوج ص ١١٠) واحدة من المقولات التى ما كان « دكرو » أو « ليكوك » ليختلف معها ·

كان من الطبيعى أن تخلق الثورة الصناعية التى شهدها القرن التاسع عشر اهتماما بتحليل الحركة ، كشكل من أشكال اقامة تفاعل مؤثر بين الانسان والآلة · ولم يكن غريبا أن الفنانين ، بدورهم ، انساقوا أو اتجهوا الى خلق حركة تعبيرية تستند الى هذا البحث ، كما فى كتاب « الورشة » لمؤلفه « دكرو » وفى عدد لا يحصى آخر من البحوث المستقبلية والبنائية « والباليهات الميكانيكية » التى وضعها يوهاس · ولقد كتب « جان لوى بارو » يقول :

« فلنقل دون وجل ، هناك ما ينبغى أن يكون موجودا فى أعماق كل ممثل ، أقصد سمة ما من سمات الانسان الآلى ، « الروبوت » · ووظيفة الفن أن يقود هذا الروبوت « الانسان الآلى » نحو ما هو طبيعى ، أن ينطلق متدرجا من الوسائل المصطنعة نحو محاكاة الطبيعة · وكون الفيزلينة صندوقا مجوفا كجسم ميت هو سبب كاف لمدها بروح حية » · (بارو ١٩٤٩ ص ٢٩) ·

يبدو هذا الحديث أشبه بوصف «بول سوريو» للملامح الثلاثة التى تتطلبها الحركة حتى تكتسب قيمة جمالية ، الجمال الميكانيكى : قدرتها التعبيرية ، والمتعة المرئية التى تعطيها · (١٩٨٣) ·

ولعل خير ما يساعدنا على فهم المسرح المعاصر والمايم المعاصر هو ما قدمه جاك كوبو من أعمال فى هذا المجال · فلقد قاوم « كوبو » ببسالة ما رأى فيه تدهورا للمسرح فى باريس فى مطلع القرن العشرين · ولكى يتجاوز نقطة الضعف التى عرف أنها كامنة فى نظام « النجوم » بما ينطوى عليه هذا النظام من تمثيل مبتذل ، وتعامل غليظ مع النصوص المسرحية ، اقترح « كوبو » مسرحا جديدا يحتل الممثل « بعد

اعادته إلى حالته الطبيعية » المركز منه ، وكان على هذا الممثل « العائد الى حالته الطبيعية » أن يتدرب على نسيان كل ما تعلمه أو اكتسبه سواء بصورة واعية أو غير واعية من تصنع واصطناع . ولكي يخرج « كوبو » هذا النوع من الممثلين أسس معهد الكولومبي العجوز Ecole du Vieux Colombier الذي اعتمد على مقرر يستهدف اعطاء الممثلين تدريبا أوسع بكثير من ذلك التدريب القائم على التخصص الضيق الذي يتلقاه الممثلون في الكونسرفاتوار ، إذ كان طلاب « كوبو » يدرسون الأدب والتاريخ والخطابة والصوت والمهارات المسرحية ، وكان ثمة أيضا تركيز قوى على التدريب البدني . فلقد رأى « كوبو » أن الرشاقة البدنية واستخدام الأقنعة ، والتمثيل بروح الفريق والقدرة على أداء « المايم » كانت في مركز القلب في العصور الذهبية للمسرح . ولقد أنتجت هذه العصور مسرحيات الـ « نو » No والدراما الاغريقية ، ومسرحيات الأسرار في العصور الوسيطة والكوميديا دى لارتي . ومسرحيات موليير وشكسبير . وشملت التدريبات البدنية في معهد الكولومبي العجوز الإكروبات والباليه الكلاسيكي والجمباز والألعاب والأقنعة ، التي كانت تعرف وقتذاك باسم « المايم الجسدى » .

ألهمت دراسة « المايم الجسدى » على أيدى « كوبو » في معهده ، « ايتيان دكرو » أن يكرس حياته للبحث في الامكانات التعبيرية للجسم الانسانى بعد أن تحرر من طغيان ما يسميه « دكرو » « بالفنون الدخيلة » كالأدب والمناظر والموسيقى والرقص والملابس وهلم جرا . ومع ذلك فلم يكن « دكرو » يقصد مطلقا أن يظل المسرح دون صوت ، ولو أنه نفى الكلام العادى طيلة مدة تستمر ثلاثين عاما حتى يتمكن الممثل من احكام سيطرته على بيته ، وخلال ذلك يجوز لتلك « الفنون الجميلة » أن تعود إلى الدخول الى بيت الممثل

« المسرح » ولكن وفقا لما تقضيه الحاجة بينما يظل الممثل محكما سيطرته على البيت المسرحي ·

قاوم « دكرو » ، بقوة ، « البانتومايم » الأبيض الوجه الذى شاهده ، ابان صباه ، فى « الكافيه ـ كونشيرتو » وتخيل « مايم » حديثا يكون سجلا صافيا وجميلا لما هو جوهرى مثلما هو الحال مع لوحات موندريان وتماثيل « برانكوسى » اللذين عاصرا « دكرو » · ورغم أن « دكرو » اشتغل فى البداية بالصور الخادعة للبانتومايم (المايم الموضوعى) ، الا أن أعماله اللاحقة أصبحت أكثر ذاتية ، فى محاولته لاستكشاف طرق التعبير عن حركة الفكر ، ودراسه الطريقة التى يشكل بها الفكر الجسم الانسانى ، وفحص بشكل مفصل الكيفية التى يصوغ بها الجهد البدنى جسم الانسان (الأوزان المضادة ···) وتركزت أعمال « دكرو » على ذلك النضال البرميثيوسى للانسان ضد الجاذبية الارضية كما يقوم به أفراد متفردون فى أى موقف درامى معين ، وهى أعمال ظلت طيلة خمسين عاما تعارض على طول الخط كافة أنواع الترفيه سواء تلك التى تقوم على الاضحاك أو خلب الألباب ، ورغم أن «دكرو» قضى فترة طويلة وناجحة من حياته كممثل على خشبة المسرح وعبر شاشة السينما وخلال موجات الراديو ، الا أن مسرحيات «المايم» التى أداها لم تلق تجاوبا جماهيريا واسعا ، وقد يرجع ذلك الى نزوع هذه المسرحيات نحو الشكل التجريدى الذى لا يقوم على التطور المتصاعد باستمرار ، مما يجده المرء فى معظم الأعمال الحديثة فى الفنون الأخرى · ولكن أعظم اسهام قدمه « دكرو » لفن « المايم » يتمثل فى كونه معلما ممتازا ومبتكرا خلاقا لتكنيك المايم الجسدى ومنظرا فى هذا المجال ·

اشتغل « جان لوى بارو » بصورة وطيدة مع « دكرو » أثناء اكتشافه وتطويره للمايم الجسدى · وكان الارتجال

الذى بث فيه « بارو » قدرة طبيعية عظيمة وقدرا طيبــا من الخيال ، بمثابة القلب الحي الذى ينبض في أعمالهما ، ولقد قام « دكــرو » بتصنيف اكتشــافاتهما الأولى ووضــعها فى كتالوجات مستفيضة ، وبعد فترة من العمل الخــلاق القائم على الافادة من الاكتشافات فى المايم الحديث ، بما فى ذلك المايم الصوتى ، اختــار « بارو » أن يســتمر فى عمله فى المسرح الناطق •

عقب الحرب العالمية الثانية ، بدأ تلميــذ نجيب آخــر للرائد « دكرو » حياته المهنية فى فن المايم ، وهو « مارسيل مارسو » الذى أبدع ، بعد دراساته مع « دكرو » ، شــخصية أسماها « بيب » ، وهذه شخصية تشبه النموذج الذى عرفه القرن التاسع عشر للبانتومايم الصامت الأبيض الوجه أكثر مما تشبه نموذج المايم الحديث الذى ابتكره « دكرو » ولكن « مارسو » أصبح ألمع وأشهر مؤد لفن البانتومايم الصــامت فى عصرنا وربما فى سائر العصور •

غداة الحرب العالمية الثانية ، بدأ « جاك ليكوك » عمله كمعلم للتربية البدنية وخلال دراســته مع « جان داســتيه » وآخرين ممن وقفوا على خبايا نظريات وتطبيقات « معهــد الكولومبى المجوز » ، طــور ملامح الاكتشــافات التى عاد « كوبو » كى يتوصل اليها ، خلال عمله كمعلم ترك بصمات عميقة لدى تلاميذه • ولقد أعطى « ليكوك » لدور القنــاع التعبيرى والحيادى حق قدره ، وكذلك الأمر بالنسبة للارتجال والكوميديا دى لارتى ، كما يعد مسئولا بالدرجة الأولى عن بعث دوز المهرج الى الحيــاة كفنان مسرحى • ولقــد تركز أحدث بحث قام به على « البلياتشو » أو البهلول •

يرتبط الأداء الصامت بطبيعة الحال ، أيضا بالدراسات الأولى للسينما الصامتة ، حيث وفر الشقاء العذب الناجم عن التكنولوجيا الجديدة القاصرة حافزا قويا لازدهار عبقريات كل من « شابلن » و « كيتون » و رهط آخر شبيه •

ولعلهـا مفـارقة صارخة أن يكون فيلم ناطق أنتج فى « باريس » ابان الاحتلال الألمـانى لفرنسـا ، فى أواسـط الأربعينات، هو الذى حدد فيما بعد لـ «مارسو» حياته المهنية، كما منحنا سوء الفهم الذى يسيطر علينا فى الوقت الحاضر بأن « المايم » ليس سوى « سرد قصصى صامت » • ويحمـل هذا الفيلم اسم « أطفال الفردوس » وهو عبـارة عن فيلم كلاسيكى كتبه كل من « مارسيل كارنيه » و « جاك بريفيه » ويقوم على اعادة تخليق حياة « جان جاسبار دبرو » وعصره ، ويقوم فيــه بدور « دبرو » أى بالبطـولة « جان لوى بارو » الممثـل الفرنسى ومؤدى « المـايم » الذى درس عـلى أيدى « دكرو » ، كما أن « دكرو » قام أيضا فى الفيلم بدور والد « دبرو » • وفى هذا الفيلم الذى حاز انتشارا واسع النطاق، ولقى استحسانا كبيرا ، أعاد كل من «دكرو» و «بارو» تخليق «المايم» الصامت الشاحب الذى يقوم على الايهام كما عرفته فترة زمنية سابقة • ولسوف نرى الى أى حد جاء ذلك التخليق على خلاف مع معظم البحوث التى كان « دكرو » و « بارو » عاكفين عليها وقت ذاك فى ميدان « المايم الحديث » •

لمس « مارسو » الشاب ، الذى كان يدرس فى معهـد «دكرو» فى أواخر الأربعينات فى الفيلم الذى حاز وقتذاك على أول نجاح شعبى، رؤيةللطريق الذى ينبغى عليه أن يسلكه كفنان • وكان « مارسو » بالصدق مع فطرته على وشك أن يصبح فى القرن العشرين ما كانه « دبرو » فى القرن التاسع عشر • ولقد اعتمد « مارسو » الى حد كبير عـلى التقـاليد الفرنسية كما سادت فى القرن التاسع عشر ، بالاضافة الى البحوث التى عكف عليها «دكرو» فى ذلك الوقت ، فى مجال « المايم الايهامى » ثم سرعان ما تنصل منها فى وقت لاحق • أما المصدر الرئيسى الآخر الذى صدر عنه « مارسو » فى عمله التوليفى البارع فكان التمثيل الصامت الذى برع فيه كل من « شابلن » و « كيتون » •

ولقد قدر لـ « مارسو » ان يلقى بظله على هذا المجال ، وظل اسمه مرادفا لعدة عقود من الزمان لفن « المـايم » . وخلال انحناءات وانعطافات عديدة للتاريخ ، كانت الفترات القصيرة التى شهدت « المايم الصامت » تعيد الى الأذهان أداءه الصامت لهذا الفن . ولسوف تشهد بصورة شبه مؤكدة حقبة ما بعد « مارسو » عودة الى التيار الرئيسى الذى سـاد هـذا الفن . فالمايم الذى يراه المرء فىالمهرجانات الدولية فى سائر ارجاء العالم ، « المايم » الذى ينبع بصفة رئيسية من بحوث وتعاليم « ليلوك » و « دكرو » مختلف ومنفصل عن « السرد القصصى الصامت » على نحو ما نستطيع تخيله . وكما سبق لنا أن رأينا يتفق فى هذا مع « المايم » كما ظل يؤدى فى معظم عصور التاريخ . وتربط الوثائق التى تخلفت لنا عن العصور الرومانية واليونانية فى غالب الأحيان بين « المايم » و « البانتومايم » وبين السرد المنطوق ، نثرا يلقى وشـعرا يغنى ، سواء ألقاه أو غناه مؤدى « المايم » أو اى ممثل آخـر أو الجوق (الكورس) . ولعله من المؤكد أن المسارح الشرقية قامت منذ وقت مبكر على تضخيم وتحريك عناصر الأداء ، الحركية والصوتية ، نحو درجة عالية من البراعة الفنيـة ، وبالتالى صار لزاما ، بصورة متزايدة ، على هذه العناصر أن تتوزع بين عدد من المؤدين ، يكون كل منهـم متخصصا فيما يؤديه بدلا من قصاص منفرد يقوم بأداء كل شىء . وعلى نحو آخر ، حينما كان هناك مؤد واحد لا غير ، فان الأداء يجـرى تنظيمه بشكل أفضل ، بحيث لا يأتى ، على سـبيل المثـال ، الجزء الصوتى الملح متزامنا مع الحركة الأكروباتية الخالصة .

خلال العصور الوسيطة كان « المايم » يؤديه فى غالب الأحيان المفنون أو الممثلون الجوالون ، أو يأتى ضمن الدراما الدينية أو الدنيوية . ومرة أخرى يبدو أنه كان من النادر أن يكون صامتا . وكانت « الكوميديا دى لارتى » وهى شكل مسرحى يقوم على الارتجال ويشتمل عـلى حـركة حيـوية

أكروباتية الى جانب الحوار المكتوب والمرتجل ، شائعة في كافة أرجاء أوروبا من القرن السادس عشر الى القرن الثامن عشر • واشترك هذا النوع من المسرح في كثير من ملامحه مع أنواع أسبق زمنا مما أشرنا اليه آنفا ، فكان يؤدى في الهواء الطلق ، ويستخدم الأقنعة . وفي غالب الأحيان كان نتاج فريق جوال يعمل الواحد مع الآخر داخل نطاق أسرى أو شبه أسرى •

ظهر المايم الأبيض الوجه الصامت كما اصبحنا نعرفه ، لأول مرة ، في عشرينات القرن الماضي ، عندما أصبح « جان جاسبار ديرو » اشهر مؤد في عصره ، لمسرحيات البانتومايم المعمدانية • ولقد ازدهر « ديرو » داخل نطاق مسرح تحاصره القيود الحكومية التى فرضها في البداية لويس الرابع عشر واستمرت طوال حكم لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر ، واستؤنفت في وقت لاحق ابان حكم نابليون ، وهذه القيود هي التى خلقت مسرحيات البانتومايم الصامت حيث تستمد النتف الضرورية للنص من بطاقات صغيرة ويتولى فيها أداء الأغنيات ، الجمهور الذى كان عليه أن يتابع الكرة الحمراء التى تقفز على امتداد الصفحات التى تحمل تلك الأغنيات ، وهي معلقة فوق رؤوس المؤدين الصامتين • وعندما رفعت هذه القيود نهائيا قبل وفاة « ديرو » استمر هذا الشكل الفنى الذى كان قد برع في أدائه لعدة سنوات ، ولكن مع مطلع القرن التاسع عشر كان الشكل قد بلغ منتهاه ، وأصبح التيار الرئيسى للنشاط المسرحى متمثلا في الميلودرامات والأوبريتات ومختلف الأشكال (الترفيهية) الأخرى التى تستخدم الكلام والغناء • ولقد جاء ذلك الأسلوب الذى يبالغ في الحركة وتربط بينه وبين الميلودراما ، في غالب الأحيان ، كنتيجة ، لا ريب في ذلك ، للفترة التى حرمت فيها المسرحيات الترفيهية الشعبية من الكلام •

بدا أن « مارسو » و « دبرو » قبله.قد سارا كلاهما « بالبانتومايم » الأبيض الايهامى الى أقصاه ، ولقد عاد « المايم » المعاصر الى نموذج التركيب اذ يقوم مؤدو « المايم بعد الحديث » بتضمين الكلام والغناء وسائر العناصر المسرحية فى أعمالهم • وبذلك أخذت هذه الأعمال تتشابه مع مسرحيات «المايم» كما عرفتها العصورالقديمة والوسيطة، تلك المسرحيات الناطقة أو التى صاحبتها نصوص منطوقة أو مغناة ، يرددها هذا الجوق أو ذاك أو هذا الراوى أو ذاك• وعندما نمعن النظر فى « المايم » اعتبارا من بداية القرن التاسع عشر وحتى اليوم ، نكتشف أن « المايم » ليس فنا عزيزا ومنفصلا عن التيار الرئيسى للمسرح ولكنه عوضا عن ذلك ، ومرة أخرى كما ظل ، شكل تعبيرى متعدد الأوجه يقع فى صميم فن المسرح ، ذلك المسرح الذى يقوم على ممثل خلاق يحدد التركيبة التى تشمل الحركة والنص والموسيقى والاضاءة والديكور • ويتكشف لنا « المايم » بصفته مهد الحركة ، الى جانب النوابض الصوتية التى يبدأ الممثل ـ الخلاق بالتعبير خلالها عن أدق الحالات الداخلية • وعوضا عن يكون « المايم » انمطافا ممتما ـ الى درجة معقولة ـ كعرض أخرس • فان « المايم » فى الحقيقة هو الرحم الذى تخلق فيه المسرح •



جـــاك كـــوبو

هل نحن ممثلون لماض منفقود ، ام اننا على النقيض من ذلك بشائر لمستقبل لا نكاد نميز ملامحه فى الطرف الاقصى لحقبة أوشكت على الانتهاء ؟

كـــوبو

يفحص « توماس كون » فى كتابه الذى يرجع اليه كثير من الباحثين « هيكل الثورة العلمية » ، طبيعة الثـورات فى المناهج العلمية وطبيعة الأشخاص الذين يقـومون بهـا • ويذهب « كون » الى أن الأشخاص الذين يتلقون تعليما عميقا فى اطار مناهج قديمة يعجزون عن وضع مسافة بينهم وبين أنفسهم تكفى كى يروا عيوبهم وتناقضاتهم ، ومن ثم فالذين يحوزون تلك النظرة الموضوعية اللازمة ، لدمج معارف جديدة فى اطار وجهة نظر جديدة للعالم، يأتون فى الغالب الأعم من بين الهواة وغير المتخصصين بل والدخلاء • وكان «جاك كوبو» أحد هؤلاء الدخلاء ، ولم يكن ذلك غائبا عن باله • اذ كان يدرك أن روح التجديد التى دبت فى المسرح فى الماضى كانت ترجع فى غالب الأحيان الى جهود شخص فرد ، لا ينخرط ، على الأقل ، فى البـدايات الأولى لعمله ، فى خضـم التيـار الرئيسى لمسرحه المعاصر • وللتدليل على صحة هـذه النظرة استشهد « كوبو » ب « موليير » و « جـوته » و « انطـوان » و « استانسلافسكى » الذين ، كانوا ، كل منهم ، فى وقت أو فى آخر هاويا Amateur بالمعنى الذى نفهمه من هذه الكلمة

الفرنسية أى ذلك الذى يعشق فنا ما ، عوضا عن أن يكسب قوته منه أى هاويا يملك رؤية خاصة •

ولد « كوبو » فى عام ١٨٧٩ وتلقى دروسه فى « ليسيه كوندورسيه » ثم التحق بجامعة السوربون • وابان صباه دأب جده على أصطحابه الى الميلودرامات التى تعرضها فرق شارع « بولفــار دى تمبــل » وفى وقت لاحــق اختلف الى مسرح « انطوان » • وخلال اقامته التى دامت سنتين فى الدانمارك، كتب أول أعماله النقدية ، فى مجــالى الأدب والدراما ، وهى أعمال نشرتها له مجلات أدبية فرنسية متنوعة فى الفترة ما بين ١٩٠١ و ١٩٠٣ • ولقد دفعته وفاة والده الى العودة لفرنسا حيث حاول ادارة أعمال العائلة فى مجال الصناعات الحديدية ولكن محاولته باءت بالفشل • وعندئذ استقر به المقام فى باريس حيث اشتغل كاتب مبيعات فى أحد معارض الفن الحديث •

وخلال عمله هذا تعرف على بعض أعظم رسامى عصره ونحاتيه • ورغم أن أجره كان منخفضا ، الا انه اسـتطاع العيش فى بيئة فنية وواصل كتاباته ، وبعد فترة من العمل بالقطعة أصبح الناقد المسرحى لمجلة « جراند ريفو » Grand Revue • ولقد تغذى حماسه الثورى المتزايد لمسرح جديد عــلى ضحالة معظم المسرحيــات التى كان يشــاهدها يــوما تلو يوم ، من جانب ، وعلى أيدى الأدباء الذين صادفهم فى ذلك الوقت ، وكانوا شخصيات فريدة شاركوا وساعدوا فى تشكيل آراء « كوبو » من أمثال « أندريه جيد » ، « أندريه سواريه » و « شارل بيجى » من جانب آخــر • ولم ينشــد « كوبو » ورفاقه ، هؤلاء ، مسرحا أقل من فن راق قادر على انتشال الجمهور من التردى الثقافى والأخلاقى •

أسس « كوبو » بالاشتراك مع « جيد » و «هنرى جيون» و « جان شلو مبيرجر » و « اندريه روتيه » و « ميشيل آرنو »

مجلة « نوفيل ريفوفرانسيز » في عام ١٩٠٩ • وكانت هذه المجلة بمثابة رمز للقيم التي يرفعها « كوبو » فوق أى شيء آخر : الكلاسيكية فى الشكل والفكر • وعلى صفحات هـذه المجلة ظهر لأول مرة ، شغفه بالنقاء والوقار والتوازن القائم على التواؤم والاتساق بين النظام والحرية • وفي وقت لاحق برهن على ذلك في معهده ومسرحه اللذين حملا معا اسم « الكولومبى العجوز » • وقد أطلق أحد الظرفاء الذين اعتقدوا اعتقادا راسخا ، أن « كوبو » أخطأ في نزعته نحو النظام ، على المسرحيات الأولى التى انتجها اسم « حماقات كالفن » •

أقام « كوبو » مسرح « الكولومبى العجوز » في عام ١٩١٣ وتمثل الملمح الأساسي لهـذا المسرح في أن الأيدى والعقول التي تقف وراءه كانت غير مسرحية أى من خارج دائرة المسرح • وحتى «كوبو» نفسه ظل يعمل كاتبا ومحررا وناقدا حتى بلغ الثالثة والثلاثين من عمره • وحتى وقتذاك لم يكن قد وضع قدمه على خشبة المسرح ، رغم طول ما كتب عنها ولها • ولقد دخل الى عالم المسرح كي يضع موضع التجريب أفكارا كان يحضرها ويبلورها في وعيه منذ صباه • فلقد انصب اهتمامه منذ وقت مبكر على انقاذ المسرح ورسخ في يقينه أن انقاذ وتجديد شباب المسرح لن يتأتيا الا من خارجه • كما رغب في أن يمارس فنه دون تنازلات تعتذر بضيق الوقت وتتكىء على الافتقار الى الخيال والتدريب والاخلاص والاستقامة ، مما عابه « كوبو » على كثيرين من معاصريه • وهكذا آدار « كوبو » ظهره للمسرح كما وقعت عليه عيناه ، في توقه لرؤية كان يرتئيها ، هو ورفاقه للمسرح كما تمنوا له أن يكون • وفي سبيل هذا المثال رأى أن يضحى بكل شيء : مستقبله الأدبي ، راحة باله ورخائه المادى وبيته السعيد • لكنه لم يضح بتاتا برؤيته الفنية • ولقد كتب ذات مرة أنه اذا ما نشأ تعارض بين مسرحه ورؤيته فانه سيغير المسرح ولن يغير رؤيته لهذا المسرح •

قرأ « كوبو » تاريخ المسرح وساءه أن يقارن بين مسرحه المعاصر وبين فترات الازدهار الكبرى التى طواها الزمن ، وأفزعه أن يرى كيف هبط الفن المسرحى العظيم الذى عرفه اليونانيون والاليزابيثيون أيام شكسبير الى مسرح التسلية الشعبية · وكان الممثلون فى المسرح الهابط الذى ساد فى العقود الأولى للقرن التاسع عشر فى باريس (فيما عدا ما يتعلق بممثلى الميلودراما الذين كانوا يؤدون أعمالهم على مشارف باريس) يعبرون عن أنفسهم بصفة تكاد أن تكون كاملة من خلال أصواتهم وتعبيرات وجوههم فيما تخلد أجسامهم الى هذا الحد أو ذاك للسكون · وثمة استثناءات بارزة بطبيعة الحال مثل « سارة برنهارت » فرغم لقب « الصوت الذهبى » الذى حازته ، كانت تؤدى أدوارها خلال حركة مسرحية غاية فى الرشاقة والملاءمة للموضوع فى نفس الوقت، ولكن بصفتها نجمة ، أكثر من كونها عضوا فى فريق جهل الأنانية ونذر نفسه لهدف ما ، كانت تعكس وجها آخر من وجوه التردى الذى انصب عليه غضب « كوبو » ومقته ·

فلقد تملكت « كوبو » رؤية تكاد أن تكون صوفية لما يستطيع المسرح أن يكونه ، ولما كانه فى الواقع فيما مضى فى أرقى أشكاله وأنبلها · واستهدفت هذه الرؤية انتشال المسرح من وهدة التردى التى هبط اليها · ولقد تاق « كوبو » الى أن يعيد للمسرح تلك السمات التى ارتأى أنها كانت سماته الرئيسية ابان عصوره الذهبية · ولكى يحقق هذا التوق / الهدف دعا الى التجديد عوضا عن الثورة · وكان الأمر لديه أمر العودة الى أمجاد اليونان الغابرة والكوميديا دى لارتى والاليزابيثيين · وهذا هو ما أوصى به «كوبو» عوضا عن القفز الى الامام الى أرض مجهولة · وكان يعتقد أن العودة بين الحين والآخر الى الرحم الذى تخلق فيه المسرح ضرورية ، وذلك سعيا وراء تجديد قوته الداخلية خلال الروح التى وهبته حياة دافقة فى فترات بائدة معينة فى

الماضي ، وتستطيع ، أى هذه الروح ، أن تهبه نفس الحيــاة الدافقة فى المستقبل •

وتمثل الشطر الأول من هذا التجديد ، بالنسبة لـ «كوبو» في العودة الى فضاء خال مفتــوح (غــير مســقوف) لتقديم العرض • وصاغ « كوبو » معادلة فى هــذا الصدد نستطيع تلخيصها في عبارة تنتمى لرؤية أخرى فى مجــال آخــر من مجالات النشاط الانسانى : الأقل هـــو الأكثر • فتقليص المسرح الى أبسط عناصره وأشدها أساسية وعمقا قد ينقيه ويقويه ويمكنه من الوصول الى أوسع القطاعات ويمد تأثيره فى نفوسهم الى أعمق المستويات • ويعد هذا الشغف بالنقاء والبساطة أحد أهم العلاقات التى تسم حركة الحداثة ، وترانا نقابلها أيضا فى فنون الأدب والموسيقى والشعر والرســم والنحت التى عاصرت أو عاصرها « كوبو » •.وهذه البساطة قديمة بنفس الدرجة التى تعد بها حديثة • ويتمثل الشكل المسرحى الذى رآه « كوبو » أقل تعقيدا وأكثر حــداثة فى نفس الوقت ، فى المسرح اليونانى • ولعــل عــددا كبيرا من المسارح التى بنيت دون أقواس الستائر منذ أيام « كوبو » تبرهن على صدق دعواه •

تعيد الدائرة البسيطة التى عرفهــا المسرح اليــونانى البالغ القدم والبالغ الحداثة فى نفس الوقت ، الى الأذهان جرن دراس القمح ، الدائرى الشكل فى العصور القديمة ؛ وبينما كان الكلاسيكيون قد تخلوا ، هم أنفسهم ، عن فهمهم الخاص ــ وكان أشبه بقرآن منزل ــ بأن المسارح الأولى كانت فى الحقيقة أجرانا لدراس القمح حيث يرقص الفــلاحون ابتهاجا فى نهاية موسم الحصاد ، انجذب « كوبو » على وجه التحديد ، لهذه السمة التى لا تلخم أحدا ، الى خشبة المسرح الاغريقى وحلقة السيرك معــا • ففى هــذين الفضــاءين المفتوحين على السماء ، بصورة متشابهة ، يكون الخيال قادرا

على التجوال على راحته ، ولا يغدو الديكور قضية تستحق التوقف • وداخل هذين الفضاءين تصبح كافة عناصر العرض داخلة في نطاق مسئولية الممثل• ولقد ترك كتاب آرتور والى: « مسرحيات النو في اليابان » أثرا عميقا على «جاك كوبو»• فخشبة المسرح الأقدم التي وصفها المؤلف في هـذا الكتاب يرجع تاريخها الى ١٤٦٤ وهي أشبه بالكرة الأرضية القديمة أو المسرح الاغريقي منها بمبنى المسرح ذى الأقواس • (والى ١٩٢٢ ص ١٣)• وفى مسرح « النو » الأحدث ـ كما وصفه «والى» يجلس الجمهور على جانبين من جوانب خشبة المسرح• ويغدو الديكور محدودا ونادرا بما يسمح بتركيز أكبر من جانب هذا الجمهور عـلى الممثل وعـلى فنه • (ص ١٥) • ومعلومات مثل هذه لم تنجح سوى في تأكيد الآراء التي كان « كوبو » قد اعتنقها قبل وقت ما • ولعل أشـهر العبـارات التي أثرت عن « كوبو » ضمن ما أثر عنه هي : Qu'on nous laisse un treteau nu ! «لو يعطوننا خشبة مسرح عارية» • • وكان «كوبو» هو الذى أنشأ أول دار لعروض المسرح باستلهام تقاليد الماضي •

فلقد قادت الأفكار التي رسخت في يقين « كوبو » الى افتتاح مسرح « الـكولومبى العجـوز » في عام ١٩١٣ في باريس • ووقع اختيـار « كـوبو » وقتذاك عـلى شـــارع « الكولومبى العجوز » ، لا لسبب آخر سوى أنه يبعـد كثيرا عن دوز المسرح الباريسى (التي تتركز حول « الكوميـدى فرانسيز » والشوارع الكبرى) •

ولم يحاول « كوبو » مداراة مشاعر البغض التي كان يكنها لمعظم المسرحيات والمؤلفين والمخرجين والنقاد والممثلين والجمهور وحتى الذين يقودون الرواد الى مقاعدهم على نحو ما عرفتهم تلك المسارح • كما أدت التعديلات التي أدخلهـا « كوبو » في عام ١٩١٣ على مسرح « الكولومبى العجوز » الى الغاء الجزء الأمامى من خشبة المسرح Proscenium وصف

الأضواء السفلية في مقدمة المسرح · وفي عام ١٩١٩ ، استطاع « كوبو » بالتعاون مع « لويس جوفيه » ان يبتكر بعض كشافات الاضاءة ، وكانت الاولى من نوعها ، كي تسلط الضوء على الممثل من أعلى · وبذلك تمكن الممثل وبالذات « ممثل كوبو » ولاول مرة منذ انتقل المسرح من الهواءالطلق الى داخل قاعة مغلقة ، ان يوائم نفسه مع مصدر الضوء (وفي هذه الحالة يكون هذا المصدر غير طبيعي أى اصطناعيا) تماما مثلما كان يفعل الممثلون الأوائل الذين درجوا على مواءمة أنفسهم مع مصدرهم الطبيعي للضوء أثناء تمثيلهم خارج القاعات المغلقة تحت عين الشمس في وضح النهار · ولقد عدل كل من « كوبو » و « جوفيه » القواعد المرسومة للممثلين ، وكذلك الأمر بالنسبة لرواد المسرح لعدة سنوات تالية ، خلال تخلصهما من القوس الأمامي لخشبة المسرح ، والاستغناء عن صف الأضواء السفلية في مقدمة المسرح ، واضافة مقدمة لخشبة المسرح فوق الموضع المنخفض للأوركسترا ، وبناء عدة سلالم وسط الجمهور تقود الى خشبة المسرح ·

ويبدو أن اخلاء (ترويق) خشبة المسرح على هذا النحو كان الخطوة الأولى والأسهل ، أما المهمة التى أخذها « كوبو » على عاتقه بقية حياته ، وبتلك الحمية التى ينهض بها المبشرون فى أداء مهامهم فلقد تمثلت فى تعميره بممثلين ذوى حضور لا يسحقه مثل ذلك المسرح الواسع ، ممثلين ذوى أحجام عظيمة تملأ فراغ الفضاء · ولقد أنتج مسرح « كوبو » أعمالا عديدة تنطوى على أهمية كبيرة مثلما تحوز قبولا عريضا فى موسم ١٩١٣ ــ ١٩١٤ ، الى أن قطعت عليه الحرب العالمية الأولى استمراره اذ انخرط معظم ممثليه وبينهم أعظم عضوين بالفرقة « دلان » و « جوفيه » فى سلك الجندية · ولكن « كوبو » انتهز توقف الأنشطة المسرحية بسبب الحرب كي يزور ثلاثة من كبار الحالمين بعوالم جديدة

للمسرح « جوردون كريج » و « جاك داكروز » و « ادولف أبيا » فى عام ١٩١٥ • ولا يسع أحدا أن يقلل من شأن هذه الزيارات التى جاءت بعد اكتساب « كوبو » لخبراته العملية الأولى فى صناعة المسرح • فبينما لم تتطابق وجهات نظر هؤلاء المسرحيين الكبار فى كافة المناحى ، الا أنهم اتفقوا تمام الاتفاق فى رغبتهم فى ادخال تجديد شامل على المسرح • ويدين « كوبو » دون شك بجانب من ولعه بالكوميديا وبالاقنعة لـ « كريج » ، وبجانب من عشقه لخشبة المسرح العارية وبالاضاءة لـ « أبيا » وبجانب من ايمانه بأهمية التدريب الجسدى الذى يتعين على الممثل أن يتلقاه لـ « داكروز » •

اجتذب مسرح « الكولومبى العجوز » فى أول موسم له عددا كبيرا من الشخصيات المرموقة بينهم النحات « رودان » و « فيرهايرن » و « برجسون » و « ديبوسى » و « كلمنصو » • ولقد أدى التأييد والحماس اللذان أبداهما « كلمنصو » بالحكومة الفرنسية أن تطلب من « كوبو » القيام بجولة فى الولايات المتحدة لالقاء سلسلة من المحاضرات هناك كسفير ثقافى لفرنسا ، بغية كسب الرأى العام الأمريكى لصالح المجهود الحربى الفرنسى ابان الحرب • وبفضل يد العون التى مدها اليه المليونير الأمريكى « أوتوكان » ، استطاع « كوبو » فى العام التالى أن يعيد تجميع بقايا فرقته فى نيويورك ، حيث تمكنت الفرقة الجديدة خلال عامى الشدة (١٩١٧ ــ ١٩١٩) من انتاج أكثر من خمسين مسرحية على مسرح « جاريك » (خمس وعشرون مسرحية مختلفة فى غضون خمسة وعشرين أسبوعا فى العام الثانى) •

حقا لم يكن « كوبو » راضيا عن مستوى أعماله اذ شعر أن الضغوط التجارية قلصت حجم ما فيها من فن مسرحى • الا أن الفرقة حققت مع ذلك نصرا دعائيا فى نجاحها فى خلق

توازن ما مع المسرح الثابت الناطق باللغة الألمانية الذى كان آخذا فى الازدهار فى نيويورك وقت ذاك ٠

وبعد الحرب ، استأنف «كوبو» وفرقته العمل فى شارع « الكولومبى العجوز » (فى باريس) اعتبارا من ١٩١٩ حتى ١٩٢٤ ٠ ولكن فكرة انشاء معهد خاص لفنون المسرح أخذت تزور رأسه فى ذلك الحين ، عندما بدأ يدرك بصورة أعمق وأعمق أن نوع الممثلين الذين يحتاج اليهم فى مسرحه الجديد لا يمكن أن يأتوا الا من معهد للمسرح يكون فى حد ذاته جديدا ومختلفا على نحو ما كان يأمل لمسرحه أن يكون ٠ وفى عام ١٩١٥ بدأ بالاشتراك مع « سوزان بنج » وهى ممثلة بارزة فى فرقته ، الخطوات الأولى نحو انشاء ذلك المعهد ، وهذه خطوات أخذ « كوبو » يرتقى بها كلما أعاد تحديد أهدافه ٠ واتجهت اهتماماته فى ذلك الوقت الى أن تكون أكثر تجريبية وأقل ميلا الى الانتاج وظل الأمر كذلك حتى انتهى فى عام ١٩٢٤ باغلاق أبواب المسرح كى يستمر المعهد الذى انطوى على أهمية أكثر من المسرح فى تطوير المايم الحديث ٠ ومع ذلك فلقد عكس هذا المسرح عددا كبيرا من المثل العليا التى حملها « كوبو » ٠ وعلى غرار ما أثر أسلوب « ديوز » التمثيلى على « ستانسلافسكى » فى تشكيل وبلورة منهجه ، أثرت أساليب « سوزان بنج » و « لويس جوفيه » و « شارل دلان » على منهج « كوبو » فى التدريس والتدريب٠

سجل « دلان » أول نجاح له كممثل فى مسرحية « الاخوة كرامازوف » التى أعدها وأخرجها « كوبو » ومضى بدوره وعقب ارتباطه بـ « كوبو » فى احتضان الممثلين الشبان الواعدين فى مسرحه الخاص « الورشة » Atelier وكان « لويس جوفيه » أحد الاكتشافات التى التقطها « كوبو » ٠ وقد ورث « جوفيه » ممثلى « كوبو » رغم تركه المسرح (الكولومبى العجوز) فى عام ١٩٢٢ كما شرع يعيد مسرحياته بنظام الريبرتوار Repertoire بعد مغادرة «كوبو»

باريس في طريقــه الى « برجنـــدى » في عــام ١٩٢٤ ٠ والواقع ان « جوفيه » كان شريكا لـ « كــوبو » في تصــور التجديدات التي دخلت على رسم المناظر وأسلوب التمثيل ٠ ولقد ترك كل من « دلان » Dullin وجوفيه Jouvet وهما ممثلان شهيران ، أثرا عميقا على اعمال « كوبو » ، وفي وقت لاحق على أعمال « دكرو » Etienne Decroux في المايم الجسدى ٠ وتشير كتابات النقاد حول الأعمــال المسرحيــة التي أدياها وحول التمثيل الذى أداه « كوبو » نفســه الى الصفات التي حبتهما بها الطبيعة معا ٠ وكانت موهبة الجمود الديناميكى، وهو عبارة عن طريقة واضحة ومتماسكة للحركة ، وشــغف خاص باللفتات الحــادة للرأس أو أى حركات أو ايمــاءات معزولة أخرى يكون في طوعها جذب بؤرة الاهتمام ، واطلاق اشعاع الحضور أو الكاريزما ٠

« ففي الأعمال التي أخرجها « كوبو » نقابل الاشــارة التي تستخدم بشكل انتقائي ودون اسراف وكان يستهدف من وراء ذلك أن تكون لكل اشارة مغزى غــير عادى وغــير مبتذل ٠ وكان للتمثيــل في الكوميديات الكلاســيكية التي أخرجها « كوبو » تلك السمة التي تتسم بها أعمال الباليه ، وينحو معظم المخرجين الجادين نحو اكسابها لأعمالهم ، ولكن النتيجة بصفة عامة ، لا تعدو أن تكون شيئا آخر سوى سلسلة من الاستعراضات والعنجلات المتعمدة ٠ ولكن الممثلين الذين تدربوا في معهد « الكولومبي العجوز » تبنوا هذه الطريقة ، على ما يبدو ، بصفة طبيعية وبصــورة تلقائيــة (رودلان ١٩٨٦ ـ ص ٦٣) ٠

هذه الصفات هي الصفات التي كان « كوبو » يقــدرها حق التقدير ، وهى الصفات التي حاول اشرابها ، خــلال التدريب لتلاميذه ، وهى صفات تبرز بشكل خاص في المايم الحديث ٠ ولكن الصفــات التي قد تنطوى عــلى أهمية أكبر من هذه الصفات الخاصة بعملية التمثيل الخالصة ، هى تلك

الصفات أو الخلال الانسانية التى تمكن الممثلين من العمل سويا بروح الفريق • كى يخدموا فنا نذروا له أنفسهم •

ثار « كوبو » ضد ما يسمي بالفرنسية بال Cabotinage ونستطيع نحن أن نسميه بالتمثيل المبتذل • ولو أننا لا تملك فى لغتنا (الانجليزية) مرادفا دقيقا للمصطلح الفرنسى الذى يعنى خليطا بمقادير متساوية من الخشونة والغرور واللا أخلاق واللا اخلاص • أما بالنسبة لـ « كوبو » وأتباعه فكان الفن والأخلاق رفيقين حميمين • ولعل هذا هو السبب فى أن الفن العظيم لا يستطيع أن ينتجه أناس أنانيون متمحورون حول ذواتهم • ولكى يتخلص الممثل من التصلب المهنى (أو لكي يعود الى طبيعته على حد تعبير « كوبو ») ولكى يكتسب فطرة العمل بروح الفريق ، ركز « كوبو » خلال تدريباته على أهمية الارتجال • ورغم أن الارتجال أصبح الآن محل تسليم وأمرا مفروغا منه خلال تدريب الممثل ، مثلما أصبحت كثير من التجديدات التى أدخلها « كوبو » ، الا أن الارتجال لم يكن قد سمع به أحد كأسلوب للتدريب حتى ذلك الوقت ، بل ولم يكن تقليدا حيا فى المسرح الفرنسى فى أوائل القرن التاسع عشر • واستهدف الارتجال الى جانب أهدافه الأخرى، أن يطلق الطاقات الابداعية للممثل حتى يتجاوز ذلك التحكم الدكتاتورى الذى يفرضه عليه المخرجون والمؤلفون ، ويكتشف المرونة العقلية والجسدية التى حازها جدوده من ممثلى الكوميديا دى لارتى Commedia dell'arte الى حد كبير على ذلك النحو • كما أراد « كوبو » بذلك أن يساهم الممثلون بصورة متعانة ومتساوية مع المؤلف والمخرج • اذ أن الممثل هو الذى يمثل فى نهاية الأمر ، وهو الذى يستكشف بصورة مباشرة أبعاد الدور ، بينما يظل المؤلف والمخرج « عادة » جالسين فى مقعديهما • فالرياضة البدنية والمايم والرقص تملك كلها بالنسبة لـ « كوبو » دورا حيويا تستطيع أن تقوم به فى تنمية المرونة الجسدية للممثل ، وبالتالى زيادة قدرته على الأداء والتمثيل • وليس معنى ذلك

أن « كوبو » تجاهل دور الكلام ، ولكنه كان يعى ضرورة أن تاتى الكلمة المنطوقة واللفظ الملفوظ كذروة لفكرة ملأت كيان الممثل ، وكتتويج لحالته الداخلية وتعبيره الجسدى الذى يترجمها » . (١٩٧٤ ص ١١٤ ، ١١٥) .

طرح معهد « الكولومبى المجوز » الذى أسسه « كوبو » تدريبا مسرحيا اضافيا ، بالمقارنة مع ما مر من تدريب للممثل الذى كان يجرى فى « الكونسرفاتوار » فى ذلك الوقت . وكان « كوبو » الأب الروحى للممثل الشامل المثقف الواسع الأفق بالتعارض مع ذلك الممثل المتخصص المحترف الضيق الأفق الذى لا يتجاوز نطاق حرفته ، على نحو ما لازم التيار الرئيسى للمسرح الذى وقف منه « كوبو » موقف المعارضة التامة . واشتمل مفهوم « كوبو » لثقافة الممثل الواسعة ، بالاضافة الى الدورات التى أشرنا اليها سابقاً ، على محاضرات فى الباليه الكلاسيكى والجهاز الصوتى والالقاء والخطابة والجوق الكلاسيكى والأزياء والفلسفة والأدب والشعر والمايم الجسدى وفن « النو » اليابانى والغناء والنحت وتاريخ الموسيقى .

ونعتقد أن الدرس الذى يحتاج منا الى شرح بين كل هذه الدروس هو المايم الجسدى، الذى أطلق عليه الطلاب اسم «القناع» ، نظرا لأنهم كانوا يرتدون أثناءه أقنعة خالية من التعبير (فى البداية لم يكن القناع ليزيد عن ايشارب يضعونه على وجوههم) أما الجسم فكان يمضى أثناء الدرس عاريا الى ذلك الحد الذى يسمح به الحياء . وكان تقليص قدرة الوجه على التعبير والتوصيل لا يعنى سوى أن باقى الجسم صار عليه أن يأخذ على عاتقه الدور الذى كان ليناط بالوجه ، بالاضافة الى دوره هو بطبيعة الحال . وهكذا أدت هذه الفرضية البسيطة الى ولادة المايم الحديث .

فى ظل هذه الشروط شبه العارية والمقنعة « من قناع »

كان الطلاب « يرتجلون » أحداثا بسيطة مثل : شخص يحاول طرد ذبابة · سيدة تخنق ضاربة رمل وأفعال أخرى يأتيها الناس خلال تعاملاتهم الواحد مع الآخر ، سياق من الحركات التي تقوم بها ماكينة ما · وفي بعض الأحيان كانت هذه الارتجالات يسبقها اجتماع مغلق قصير بين المشاركين كي يحددوا ملامح معينة لما سيقومون به ، وفي أحيان أخرى ، مع ذلك ، كان « كوبو » يعطي كلمة مثل « باريس » على سبيل المثال ويحاول الطلاب ، دون امعان التفكير ، أن يعبروا فورا عما توحي به هذه الكلمة اليهم · وكان « كوبو » يسعى الى أن يشبع طلابه بقوة الملاحظة للطبيعة ولعالم الحيوان ، خلال تأديتهم لتمارين تعتمد على مولد الربيع ونمو النبات واندياح الرياح وسط الأشجار وبزوغ شمس الصباح ·

كانت طريقة التمثيل أشبه بالحركة البطيئة للفيلم ، ولكن بينما يبطيء الفيلم وتتتابع تنفه الـواقع ، فان بطء التمثيل هو البطء في الاتيان باشارة واحدة تولف في حد ذاتها عشرات الاشارات الأخرى في تركيبة مضفورة · (دكرو ١٩٨٥ ص ٤) ·

وثمة مغزى عميق في اشتمال هذه التمارين على تدريبات على الصوت والحركة في نفس الوقت · « لقد أعدنا انتاج ضجيج المدن والبيوت وخشخشة الطبيعة وصراخ الحيوانات · وأنتجنا كل ذلك باستخدام الفم والأيدي والأقدام » (المرجع السابق ص ٢٧) ·

في يونيو ١٩٢٤ قدم طلبة معهد « الكولومبي العجوز » عرضا مسرحيا بنهاية الفصل الدراسي (التيرم) أمام جمهور مدعو لم يمر على شباك التذاكر · وما كان في طوع «دكرو» الذي لم يكن قد أمضى أكثر من عام واحد بالمعهد أن يشترك في العرض · ولكن العرض ترك لديه انطباعا عميقا · وقد يكون في وسعنا الآن أن نذهب الى أن ولادة المايم الحديث جاءت وقت ذاك ومكان ذاك اذ يقول :·

« امتلأت عيناى بعرض مدهش أثناء جلوسى صامتا وسط جمهور المشاهدين ٠

وكان العرض يتألف من مايم وأصوات ٠ ومضى العرض الى خاتمته دون اللجوء الى كلمة واحـدة ، ودون أى مكيـاج ودون أزياء ودون مؤثر صوتى واحد ، دون أدوات ولوازم التمثيل المعتادة ، دون أثاث ودون مناظر ٠

وأدى بهم تطوير هذا العمل على نحو حاذق الى تكثيف ساعات طويلة فى ثوان معدودة ، والى تركيز أماكن متفرقة فى مكان واحد ٠ وصار لأعيننا أن تقع فى نفس الوقت على ميدان المعركة وباحة السوق والبحر والمدينة ٠

وكانت الشخصيات تنتقل من الواحدة الى الأخرى دون فقدان الجـدارة الكاملة بالصـدق ٠ وجاء التمثيـل مؤثرا ومفهوما يلمس شغاف الفؤاد بجانبيه ، الجمـال التشـكيلى والجمال الموسيقى » ٠ (المرجع السابق ص ٤ ــ ٥) ٠

وعنـدما كتب « دكرو » الجمال التشـكيلى والجمـال الموسيقى كان يشير بذلك الى الأوضـاع الجسـدية الجميلة والسمات الديناميكية المتنـوعة التى كانت تلك الأوضـاع تتغير خلالها ٠

« لم أكن قد رأيت فى حياتى حركة بطيئة Slow motion من قبل ولم ار قبل ذلك أوضاعا جامدة الحركة تسـتمر فى جمودها الى ذلك الحد ، ولا حركات متفجرة على ذلك النحـو يعقبها جمود وتحجر حركى مفاجىء ٠ كان الممثلون جميعا يملكون أجسادا متناسقة ٠ وليست أجسـادا حسنة التعبير وحسب ــ بل أجسادا متناسقة تسر بتناسقها العين التى ترى» ٠ (دكرو ٠ عدد عيد ميلاده الثمانين ٠ ٣٩) ٠

وكان الطلاب قد اكتسبوا ذلك التناسق الجسدى خلال دراسـة الرياضـة البدنيـة والباليـه ٠ وجاءت السـمات

الديناميكية ـ الحركة البطيئه والجمود الحـركى الطـويل الأمد ، الحركات المتفجرة التى يعقبها جمود وتحجر حـركى مفاجيء بمثابة نتائج واعية ولا واعية ، للجهود التى بذلها «كوبو» وطلابه، فى دفع الصراعات الداخلية الملازمة للدراما الى الخارج · وكانت هذه السمات ذاتها ملازمة أيضا للأداء التمثيلى الذى كان « كوبو » يقوم به ، مثلما كان الحـــال بالنسبة للممثلين الرئيسيين فى مسرح «الكولومبى العجوز»·

شعر « كوبو » أن دراسة الأقنعة عملية لا غنى عنهـا فى اخراج الصراعات الداخلية الملازمة للدراما ، واهتـدى الى أن درجة معينة من الحياد الذهنى والجسدى تعد أفضـل نقطة يستطيع أن ينطلق منها الى هذا الهدف · ورغم اننـا أصبحنا فى الوقت الحاضر نأخذ التدريب على ارتداء القناع كأمر مسلم به ولا نقاش فيه لدى تنشئة الممثل الشاب ، الا أن الأمر كان جديدا لم يسمع به أحد على وجه الترجيح من قبل، عندما ابتدع « كوبو » هـذا التكنيك ـ الأسلوب · وكان « كوبو » شغوفا بالاستشهاد بأقوال « الينورا ديوز » احـدى أشهر ممثلات عصره ، تلك التى ينسب اليهـا البعض أنهـا قالت : «لكى ننقذ المسرح، يتوجب علينا أن ندمره · وينبغى على كافة الممثلين والممثلات أن يقضوا نحبهم فى وباء المسرح» · كانت تمارين الأقنعة التى وضعها « كوبو » بمثابة نوع من الموت والفناء فى سبيل المسرح والممثل ، كما كانا يعرفان فى ذلك الوقت ، ولكن ذلك لم يكن الغاية التى توسـل اليهـــا « كوبو » ، اذ كان هذا الموت شرطا مسبقا لا غنى عنه للنهضة المسرحية كما تصورها « كوبو » وأقرانه · ويتذكر « جان دورسى » وهو أحد الطلاب الذين درسوا فى معهد «الكولومبى العجوز » تمارين الأقنعة بصفتها محاولة متعمدة لفصـــل الممثل تماما عن العالم الخارجى · وبعد ذلك وخـلال تلك « الليلة » كان الممثل يبذل جهدا فى سبيل التركيز كى يصل الى حالة الفناء ، أى تلك الحالة التى يلغى فيها ذاته · ومنذ

تلك اللحظة وصاعدا ، يغدو الممثل قادرا علـى العـودة مرة أخرى الى الحياة • وعندئذ يتصرف ويسلك بصورة جديدة ودرامية حقة • (دورسى ١٩٦٠ ص ١٢ ، ١٣) •

استشمن « كوبو » أن الفناء و « حالة الفنـاء الذات » وما يعقبهما من « عودة الى الحياة » ليس سوى نموذج لما ينبغى أن يحدث للمسرح ككل ، ولكل ممثل على حدة خلال عودته الى الحالة الطبيعية المادية • وفى كل أداء يقوم به • ويبدو أن تخلى المرء ــ وهو أمر يشق على النفس أحيانا ــ عن التصنع والتكلف قد يكون ضروريا قبل الولادة الجـديدة للاخلاص ولاكتشاف المصدر الحقيقى والخصيب لكافة الدوافع المسرحية الكامنة فى النفس ، تلك الدوافع التى تتبدى أول الأمر فى الحركة ، ثم فى الصوت غير اللغوى ، وفى نهاية المطاف فى الكلام • والواقع أن الممثل التقليدى لفظ انفاسـه الأخيرة فى الوباء ، أقصد الاستظراف الردىء على خشبة المسرح ، كى يولد ممثل جديد خلال صراع الدراسـة والارتجـال • فخلف القناع كان ممثل الابتسامات والتكشـيرات يموت كى يولد ممثـل جسـدى جـديد • وبموت النموذج اختمرت احتمالات ظهور ممثل جديد فى غياهب المستقبل • فالقناع ، الذى يعد شيئا بدائيا وموغلا فى التعقيد فى نفس الـوقت وطمسا وكشفا فى ذات الوقت وشيئا ينتمى الى أقدم المسارح وفى عين الوقت أكثرها حداثة ، لم يكن سـوى الأداة التى مكنت للولادة الجديدة •

كانت خشبة المسرح الخالية أو العارية هى المكان المثالى كما تصوره « كوبو » ، وفى الحقيقة ، المكان الوحيد الذى يمكن لهذا النوع من التحول أن يتم ، مادام القناع يفرض قدرا من الرحابة ومقدارا من القوة على الحركة • فالقناع يزيد فى حضور الممثل الى الحد الذى يستطيع معـه الممثـل وحده ، دون اللجوء الى الديكور أو الأزياء ، أن يسيطر على بؤرة التركيز • ويتلخص جوهر التعاليم التى عاش « كوبو »

من أجلها في كلمات قليلة : «يجب على الممثل أن يعرف كيف ينصت وكيف يجاوب • كيف يظل جامدا بلا حـراك وكيف يبدأ ايماءة ما وكيف يستمر معها ثم يعود الى حالة الجمود الحركي والصمت ، بكل ما تنطوى عليه كل هذه الأفعال من ظلال وأنصاف درجات اللون » (كوبو ١٩٧٠ ص ٢٢٠) كما اهتدى « كوبو » الى أن القناع هـو أفضل وسيلة يسـتطيع من خلالها أن يضع هذه التعاليم موضع التنفيذ •

وقد لاحظ « ميشيل سان دينيس » ابن أخ « كوبو » ـ وكان طالبا وفي وقت لاحق مديرا لفـرقة الخمس عشرة • وقام بدور فعال في نشر أفكار «كوبو» في انجلترا والولايات المتحدة ـ «أن الأقنعة لا تستريح للتهييج ولا يستطيع المرء أن ينفخ فيها الروح الا عبر الأفعال المحكمة والقـوية والموغلة في البساطة ، تلك التي تعتمد على خصوبة الحياة الداخلية وراء جسم الممثل الهادىء والمتوازن» ويضيف : «القناع حتى في شكله الأشد وبالاً يمكن الممثل من أن يخبر كيمياء التمثيل، ففي اللحظة التي تصل فيها مشاعر الممثل الى ذروتهـا خلف القناع ، فان الضرورة القصوى التي تقتضي منه أن يسيطر على أفعاله الجسدية تضطره الى التجرد والاستبصار » (سان دينيس ١٩٦٩ ص ١٠٣ ـ ١٠٤) • فذلك التجاور بين اللب الداخلي الذى يصل في حـرارته الى درجة الانصـهار وبين المظهر الخارجي الذى يتسم بالبرودة والتوازن ، الكلاسيكيين كان يمثل جوهر تماليم « كوبو » •

وعثر « كوبو » في مسرح « النو » الياباني على بعض الصدى لاهتمامه العميق بالمتطلبات الصارمة للشكل، التمثيل الجماعي ، استخدام الأقنعة والتمثيل الجسـدى • ولقــد اشتغلت « سوزان بنج » ، وهي ممثلة بارزة في مسرح «كوبو» ومدير معهد « الكولومبي العجوز » في صيف عام ١٩٢٣ ، مع كل من « أرتور والى » و « نويل بيرى » في كتابيهما عن مسرح « النو » • وقامت « بنج » بالاشتراك مـع « كوبو »

بترجمة كتاب « أرتور والى » (مسرحيات النو اليابانية ، الى اللغــة الفرنســية تحت اسم « كانتان » Kantan) وبينما كانا يحاولان تحرى الأمانة فى نقلهما للنص الأصلى قدر الامكان، كان كل من « بنج » و « كوبو » يدركان أن هذا العمل سوف يكون اعادة تفسير وليس اعادة بناء للأصل • وقام « كوبو » بالفعل باستبدال الآلات الموسيقية اليابانية بالآلات الغربية كالفلوت والطبلة • وغدت الحركة على خشبة المسرح مختلفة عن أبعاد مسرح « النو » اليابانى • وجرى تنســيق النص الفرنسى موسيقيا فى محــاولة لتقــليد ايقــاعات النطق اليابانى •

ورغم الغاء العرض الجمــاهيرى الذى كان مقــررا فى مارس ١٩٢٤ نتيجة لجــزع أصــاب ركبــة أحــد الممثلين الرئيسيين ، الا أن المسرحية قدمت فى عرض خاص وعــلى سبيل التــدريب أمام « كوبو » و « أندريه جيــد » والكاتب المسرحى البريطانى هارلى جرانفيــل ـ باركــر وطــلاب معهد « الكولومبى العجوز » • ورأى هؤلاء الأساتذة الممثلين وهم يرتدون اقنعة أو وجوها خالية من الأحاسيس والانفعالات ويتحركون ببطء وجــلال ، وينهون حركاتهــم التى صممها بعناية فائقة مصممو رقصات الباليه باتخاذهم أوضاعا تتسم بالنبل والسمو • وتتخلل كل ذلك رقصــات بطيئة أو متفجرة بالحيوية على نحو ما يتطلبه العمل • ولقد بلغ التأثر بالممثلة الكبيرة « بنج » حدا اغرورقت معه عيناها بالدموع للكثــافة العاطفية التى حملتها الاشارات البسيطة لممثلى العرض • وبلغ التأثر ب « جرانفيل ــ باركر ــ حدا كبيرا هو الآخــر فهنأ الطلاب على المدى الذى بلغــوه فى الاتقان فى غضــون ثلاثة أعوام • وتنبأ لهم أن يتمــكنوا من اتقــان أى عمــل يتطلبه فن المسرح منهم فى بحر عشر سنوات • وكان الأمر بالنسبة ل « كوبو » احدى الجواهر الثمينة واحــد مظاهــر للغنى غير المنظور للعمل الذى نجح فيه « الكولومبى العجوز »

(١٩٣١ ص ١٠٠) ويتذكر « سان دينيس » هـذا العمـل بصفته « ذروة لا مثيل لها ارتقى اليها عملنا في معهد/معمل « كوبو » (رودلان ١٩٨٦ ص ٤٩) • ويرى « دكرو » في هذا العرض الخاص أو « البروفة العامة » بعد مرور عشرات السنين أحد أجمل الأعمال التي شاهدها على خشبة مسرح في حياته • ويستطيع المرء أن يزعم أن هذا العمل أثر على مجمل الأعمال اللاحقة لـ « دكرو » ، وبعد ذلك بسنوات ، وعندما تولى ادارة معهد « بتشيلو تيترو » في « ميـلانو » بايطاليـا خلفا لـ « جاك ليكوك » أسر الى « ليكوك » ان الأمل يراوده في جعل الطلاب هناك يتحركون على خشـبة المسرح مثلمـا يتحرك الممثلون اليابانيون • أما « جيـد » الذي انفرد بين الجميع بمشاعر محايدة تجاه العرض ، فكتب في مجلته يوم ١٥ يناير ١٩٣١ « أن العرض كان شيئا مشدودا ، بصـور لا يمكن وصفها ، نحو الميتافزيقا وما وراء الطبيعة سـواء في نغمة الصوت والاشـارات وتعبيرات الممثلين » (جيـد ١٩٤٩ ص ١٣٩) •

أغلق « كوبو » مسرحه بعد ذلك العرض بعدة شـهور تحت وطأة الشعور بأنه دخل حارة مسدودة نتيجة للاجهـاد الجسدي والمعنوي ، ولو أن جماليات مسرح « النو » الياباني ألقت في صدره بعض الأمل فارتحل الى الريف مع معهده • ولكن أزمة الضمير التي انتابتـه قادته الى الاعتقـاد ، تماما مثلما اعتقد مبدعون آخرون عديدون ، بأنه لم ينجز سوى عمل أو عملين وحسب ، وبأنه أهدر ما تبقى له من وقت في ملء الخانات الخالية لا غير • ولكن بعد تلك الومضات البارعة القليلة من الالهـام ، تلك التي تجسـدت لوقت ما كأجـرام ثلاثية الأبعاد ، ترى من ذا الذي يستطيع لوم « كوبو » لأنه لم يستشعر الحماس لتحويلها الى أعراف راسـخة وتقاليـد وطيدة الأركان ، هل كان بوسعه أن يكون نبيا وكاهنا ، عالما باحثا وصانعا مصنعا ، حالما وبيروقراطيا ؟ ، هنا تاق«كوبو» الى اللحظة العبقرية التالية •

فى ظل الاجهاد الذى استولى على « كوبو » فى أعقاب سنوات عديدة من العمل دون كلل أو ملل ، والمشاكل الماليه الحادة ، لم تدم مشاركته النشطة فى تجربة الريف أكثر من خمسة شهور ، رغم أنه عمل بصورة متقطعة كمستشار فنى لمجموعة « كوبوس » التى ضمت عددا من الممثلين القدامى وبعض الطلاب فى «الكولومبي العجوز» ، ممن واصلوا العمل فى « برجندى » حتى عام ١٩٢٩ . وأدى عمل « كوبو » مع مجموعة « كوبوس » الى الانتقال به أكثر عن ذى قبل بعيدا عن النص والاقتراب أكثر من الممثل بصفته مركز الحدث الدرامى : « بعد سنوات من العمل مع الممثلين ، انتهيت الى الاعتقاد بأن مشكلة الممثل فى جذورها ، مشكلة جسدية . فالممثل ، هو الذى يقف على خشبة المسرح » . (رودلان ١٩٨٦ ص ٩٣) .

ولقد قدمت مجموعة « كوبوس » أعمالا مسرحية يلعب فيها النص دورا ثانويا ، اذ تركز على تتابعات من الرقص والمايم والاحتفاليات بصورة أكبر مما عرفته الأعمال السابقة التى أداها الممثلون فى « الكولومبى العجوز » . وبعد أن قطع « كوبو » صلته بمجموعة « كوبوس » ، أعاد أعضاؤها تشكيل أنفسهم تحت اشراف « ميشيل سان دينيس » باسم « فرقة الخمس عشرة » . واعتبارا من عام ١٩٢٤ ، والى أن حضرته الوفاة فى عام ١٩٤٩ ، عمل « كوبو » كمحاضر ومدرس ومستشار ومدير للمسرح المقدس . وترى ابنته «مارى هيلين داستى » أن هذا المسرح المقدس اقترب ، كما تحقق فى فلورنسا وبورن ، أكثر من أى مسرح آخر من رؤيته العالية التى لم يحد عنها للمسرح » . ويكشف لنا وصف « جان دورسى » ل « كوبو » كممثل أبعادا جديدة :

من لم ير « بوفيريو » و « جوفيه » و « كوبو » عندما اجتمعوا معا فى « الاخوة كرامازوف » لن يستطيع ، فيما أخشى ، أن يدرك حق الادراك أهمية الكلمة المنفردة عندما تلقى ، وكثافة الاشارة عندما تؤدى والصمت الذى يحمل

نذر الشؤم والقوة التعبيرية التى تستغنى عن كل وسيلة أو حيلة خارجية وباختصار : مغزى الأسلوب (١٩٦١ ص ٨) ٠

وسمات التمثيل التي وردت في هذا الوصف هنا كانت تلك السمات التي وقف « كوبو » على جمالها ، وهي تلك التي راح يبحث عنها خلال تعاقده مع ممثلين عديدين لمسرحه ، وهي نفسها التي حاول كشف النقاب عنها في أعماق طلابه في معهده ٠ ولم يكن صدفة أن هذه السمات كانت متوفرة بغزارة في مسرح « النو » الياباني ، وهو الأمر الذى احتل في وقت لاحق موقع الصدارة في أعمال المايم الجسدى التي قدمها « ايتيان دكرو » ٠ ولقد كتب « كينيث كلارك » في كتابه «الجسدى العارى» : « يعد الفن، في أرقى أشكاله ، تعبيرا عن دين ما ٠ وعندما يهبط هذا التعبير ، يصير الفن وسيلة للترفيه ، ثم يواصل هبوطه حتى يغدو عملا زخرفيا قبل اندثاره في نهاية المطاف » ٠ وكان « كوبو » صاحب رؤية حالمة ٠ اذ رأى أن مسرح التسلية في عصره قد شارف السقوط أكثر مما فعل في الماضي حتى أصبح مجرد زخرف أجوف ٠ واستشعر « كوبو » ضرورة أن ينهض من يعيد المسرح الى وضعه المقدس ٠ وأخذ يهدر كالرعد مثل نبي من أنبياء العهد القديم ضد التراخي والتهاون الشخصي والمهني ٠

وقد يظن المرء ، في ضوء النغمة الصوفية التي تخللت معظم كتابات « كوبو » أن الشغل الشاغل له في نهاية الأمر كانت الروح وليس المسرح ، وأن دينه ، عندما أصبح أهم في نظره من مسرحه ، انزوى المسرح على استحياء بعيدا أو على الأقل لم يعد يملك عليه فؤاده ، على ذلك النحو شبه الديني الذى كان عليه الحال من قبل ٠ وتحذرنا « مارى ــ هيلين داستي » من استخلاص أى نتائج محددة من اعتناق والدها في أواسط عمره للكاثوليكية ٠٠ ولكن اذا كان الأمر يتعلق بتأثير دينه على عمله ، فهذا ليس محل شك ، فقبيل

تحوله الى الكاثوليكية ، كان يعتقــد بحماس دافق ان المسرح يستطيع توحيد سائر البشر من كافة الطبقات وجميع الامم • ولم يكن المسرح الذى لم ير « كوبو » فيه آبدا وسيله للتسلية أو الترفيه ينطوى على أى شيء أقل من الخلاص المحتمل للفرد وللمجتمع وللعالم •

ويرى « جيد » ان الجهود الضخمة التي قدمها « كوبو » ظلت منفصمة العرى مع عصره ، فى ظل عدم ظهور المؤلفين الجدد الذين احتاجهم مسرحه الجــديد • اذ كان « كوبو » يصارع العصر الذى عاش خلاله ، مثلما يتعين على أى فنان عظيم أن يفعل• ولكن الفن الدرامى ينطوى على هذهالسيئة : أن يستأثر بحب الجمهور ويعتمد على الجمهور ويعول عليــه (جيد ١٩٤٩ ص ١٣٩) وما كان لهــذه المفارقة أن تجــد لنفسها حلا لدى « كوبو » أكثر مما وجدت لدى « ايتيــان دكرو » •

ايتيان دكرو

لقد ألقى « كوبو » فى قلب عالم المسرح بشعلة نار . وكل الذين انفصلوا عنه ، لسبب أو لآخر ، حملوا معهم منها جذوة .

ايتيان دكرو

فى يوم ١٥ مايو ١٩٢٤ أغلق « كوبو » مسرحه « تياتردى فييه كولومبيه » (مسرح الكولومبى العجوز) حتى يتمكن من تكريس كل وقته لمعهده ، وقرر أن يصطحب طلابه الى « برجندى » ، كى يجنبهم شواغل باريس التى تتنافى مع التفانى فى العمل . وكان ضمن هؤلاء الطلاب الذين دعاهم « كوبو » الى التوجه معه الى ريف « برجندى » ، « ايتيان دكرو » ، دون أن يكون لنبوغه (وكان دون شك أحد الطلاب النوابغ) دخل كبير فى حرص «كوبو» على ضمه الى المدعوين من طلابه الى هذه المغامرة . ولقد خمن البعض ذات مرة ، أن السبب فى ذلك راجع الى أن « دكرو » كان يعمل وقت ذاك كصبى جزار ، وساد شعور بأن المعهد يحتاج الى شخص يمثل قدراته . وهكذا توجه نحو خمسة عشر شخصا مع « كوبو » الى « مورتوى » فى عام ١٩٢٤ ، وصحبت مدام « شوفينيير » زوجها الشاعر والمدرس حيث تولت مسئولية ادارة البيت الذى ضم المعهد ، بالاضافة الى الاشراف على مطبخه . وتتذكر مدام « داستى » جذع « دكرو » العارى أثناء انهماكه بخفة يده المعهودة فى تقطيع كتل اللحم على

« ورش » من الرخام في المطبخ ، واشاراته التي تنحو نحـو الاقتصاد ، تلك التي كانت قد أصبحت اشارات فن المايم ٠ فلقد كانت هذه الاشارات التي تقتصد الجهد ، مما يعرف عن الذين يقومون بأعمال يدوية ، أحـد العوامل الرئيسية التي أثرت على فن « دكرو » ، ولطالما سمعه المقربون منـه يقول ان الذين يشتغلون في أعمال يدوية يؤدون أبسـط الحركات وأشـدها كفاءة وأقلها استنفادا للجهـد ، نظـرا لاضطرارهم الى المحافظة على طاقاتهم حتى تكفيهـم طـوال ساعات عملهم ٠ ولقد أبدى « كوبو » أيضا ملاحظة مهمة حول اقتصاد الذين يعملون بأيديهم في اشاراتهم : « ينبع ذلك من كونهم ينجزون في واقع الأمر شيئا ذا وزن ، ومن كونهـم ينغمسون فيما يعملون ويتقنون ما يعملون ، وتراهم متى وقفوا على جوهر الأمر تركوه يستغرق كل كيانهم » (رودلان ١٩٨٦ ص ٤٥) ٠

يبدو أن « دكرو » ارتبط ابان طفولته بعلاقة حميمة على نحو خاص مع والده ٠ حقا لم يكن بين العمال في جيرتهم كثيرون ممن يرتلون الأشعار على مسامع أولادهم، أو يزورون أسر النحاتين الايطاليين ٠ ولكن والد « دكرو » كان يصطحبه كل يوم اثنين الى « كافيه ــ كونسير » ، وهو عبارة عن نوع من أنواع « الموزيك هول » ٠ وهناك وقعت عينا « دكرو » أول ما وقعت ، على الفهقات الأخيرة لـ « بانتومايم » القرن التاسع عشر ٠ ولقد كان والد « دكرو » عاملا من عمـال البناء ، وهو الذى بنى بيديه بيت العـائلة في « بولوني ــ بيانكور » وهو البيت الذى لا يزال « دكرو » يقطنـه حتى الآن ٠ وكان للوالد أيضا اهتمام بالسياسة مثلما كان مهتما بتقنيات البناء ٠ ولطالما انهمك في مناقشات طويلة مع ابنه حول العدالة ٠

ظل « ايتيان دكرو » يعمل في مجال البناء حتى بلـغ الخامسة والعشرين من عمره ٠ ولكنه عمل أيضا في مجال

النقاشة والسباكة والبناء بالأحجار ولزق البلاط والجزارة والعمل اليدوى غير الماهر كالحفر كمـا اشـتغل كذلك فى أعمال الميناء ، واصلاح عربات الحنطور وغسـل الصـحون ومصاحبة قوافل المستشفيات وفى أعمال الفلاحة بالمزارع • وقادته مناقشاته مع والده حول طبيعة العـدل والظلـم الى اعتناق عقائد سياسية تنزع نحو العنف • ومع ذلك فبالنسبة لشخص منحدر من أصول متواضعة ، ولسانه مثقل بلكنـة « فوبور » Accent du faubourg ، ويحيـا فى عالم لم تكن مكبرات الصوت فيه قد اخترعت بعد ، كانت دروس الالقاء ضرورية بصفته سياسيا طموحا • وذات يوم صادف «دكرو» الشاب فى طريقه لافتة تعلن عن اعطاء دروس فى الالقـاء فى معهد « الكولومبى العجوز » ، فالتحق بالمعهد وكان ذلك فى عام ١٩٢٣ •

وبينما جاء « كوبو » الى عالم المسرح من مجال الأدب ، وكان هذا المجال أرقى من مجالالمسرح فى ذلك العصر ، حضر « دكرو » الى ذلك العالم من الطبقات العاملة أى من مجـال أدنى ، ولكن كلا منهما أى « كوبو » و « دكرو » حمـل الى المسرح قوة استبصار جديدة من مجال آخر • فالشاب المفتول العضلات « دكرو » الذى يرتدى البدلة والقبعة (البرنيطة) وفراشة العنق (البابيون) الضخمـة ، أى زى المناضـلين الاشتراكيين الأوائل ، أعطى انطباعا قويا لزملائه من الطلاب بميله الى استخدام الحشو اللفظى خلال أحاديثـه معهـم ، وسرعان ما أطلقوا عليـه اسم « الخطيب » • وحتى فى ذلك الوقت لم يستغرق وقتا طويلا كى يشير الى الخصومة اللدودة بين الفن والفنان الذى يسـعى الى الرواج ، وبين السياسـة والسياسى الذى يروح ويغدو كقديس •

استجاب « دكرو » من كل قلبه لتعاليم « كوبو » • فلقد ألهم تفانيه للمسرح كفنان ، ونقاؤه كانسان ، الشاب المثالى الذى كانه « دكرو » • وبعد ذلك بعدة سنوات رأى « دكرو »

لزاما عليه أن يقر طواعية فى غالب الأحيــان بأنه ما كان لينجز ما أنجزه في مجال المسرح لولا التمــارين التي وقعت عليها عيناه والارتجــالات التى رأى الممثلين يؤدونهــا خلف أقنعة محايدة (غير معبرة) فى معهد « الكولومبى العجوز » ، ولقد رأى « دكرو » ، فى تمارين البداية لطلاب قسم ــ أ ، امكانات المايم الجسدى ، على نحو ما تكشف أمام ناظريه أى فى شكله الجنينى ، خــلال هــذه التمارين التى كان يؤديها ممثلون مقنعون (يرتدون الأقنعة) • ومنذ ذلك الحين استقر فى وجدانه أن الأمر أمر فن لا يستطيع أحد أن ينتقص قدره على الأقل فى المرحلة الأولى من نشوئه : الا باضافة الكلمــة المنطوقة ، وبأن الأمر ينطوى على فن يستطيع أن يصبح أرقى بلا حدود ، من فن المسرح التقليدى كما كان يؤدى فى ذلك الوقت • وعندما تفرقت الدفعــة الأولى من طــلاب معهــد « الكولومبى العجوز » فى « برجندى » بعد خمسة أشــهر ، توجه « دكرو » الى باريس للعمل أول الأمر مع « جاســتون باتى » ثم مع « لويس جوفيه » وهما ممثلان تلقيا تدريبهما مثله ، على يدى « كوبو » • وسرعان ما استشعر « دكرو » فى تمثيــل « جوفيــه » : « بدايات ميــل ما نحــو الأراجوز (العرائس) •• طريقة مميزة فى لفتة الرأس وفى استخدام العنق ، طريقة بعينها فى دخوله الى خشبة المسرح • وشــعر المرء فيه بالانســان المفصــلى أى ذى المفاصل الواضحة » • وبينما ترجع العناصر الأولية فى توليفة « دكرو » الى تعاليم « كوبو » ذكر « دكرو » أن الأسلوب هبط عليــه من ســماء « جوفيه » (دكرو ١٩٧٨ ص ١٤) •

مكث « دكرو » مع « جوفيه » طيلة موسم عام ١٩٢٥ ثم التحق بفرقة « شارل دلان » فى « مسرح الورشة « Theatre de l'Atelier فى « مونمارتر » فى عام ١٩٢٦ واســتمر حتى عام ١٩٣٤ يعمل مع الفرقة كممثل ومع المعهــد كمــدرس للمايم • وكان « دلان » مثله فى ذلك مثل « باتى » و «جوفيه» عضوا سابقا فى فرقة « كــوبو » • ويعترف « دكرو » بأن

« دلان » هو الذى صاغه وشكله ، فلقد أخذه فى مرحلة بدائية ومنحه الاحساس بالذوق السليم والاحساس بالايقاع والانفعال خلال التمثيل • وأعجب «دكرو» بتمثيل «دلان» • وقدر أن العمل معه سيكون مشوقا • وتعطينا صورة فوتوغرافية التقطت لـ «شارل دلان» فى «الاخوة كرامازوف» على « مسرح الفنون » فى باريس فى عام ١٩١١ ، اشارة ما للسبب الذى حدا بـ « دكرو » أن يمتلىء بكل ذلك الحماس للعمل معه • فالكثافة فى تمثيل « دلان » واضحة فى مجمل جسده • ويستطيع المرء أن يرصد فى هذا النوع من التمثيل العديد من العلامات البارزة للتكنيك الذى أصبح يعرف فى وقت لاحق بـ « المايم الجسدى » : الثقل ملقى الى الأمام على رجل واحدة • فاذا أسقطنا خطا عموديا عن طريق فادن (ميزان البناء) من منتصف الجزع فانه يقطع «بز القدم»، ويكشف عن جاذبية أمامية تعد بمثابة أحد أنواع الوزن المضاد والخط المروب الذى يمتد من قمة الرأس الى الاصبع الصغرى فى القدم اليسرى سماه «كينيث كلارك» مؤرخ الفن المعروف « الخط البطولى » وهو الخط الذى لاحظ « دكرو » وجوده باستمرار فى التماثيل التى يعود تاريخها الى مرحلة الثورة الفرنسية وسائر مراحل الفليان السياسى • ولقد رأى « دكرو » فيه خط الجسم الذى يخاطر بنفسه وتضيف الحركة المستقلة والجلية للعين الى رقته وصفائه • وهذه الوقفة هى ما وقع عليه اختيار الممثل وليست محض صدفة • وهذا الاختيار نشرب بالديناميكية وليس مجرد تمثال جميل ، ونستطيع أن نرى فى هذه الصورة ما دفع « دكرو » الشاب و « كوبو » الخبير الى كيل كل ذلك الثناء الحار لتمثيل « دلان » •

يعزى « دلان » أسلوبه الخاص فى التمثيل الى التفاته الى الموجة الأخيرة ، من ممثلى الميلودراما الذين كانوا لا يزالون يؤدون أدوارهم بمهارة معبرة فى المسارح المحلية ، عندما كان

هو لا يزال ممثلا غض الاهاب • وكان هؤلاء الممثلون يسمون « مصابيح المسرح » لأسلوبهم الجذاب فى الأداء • ولقد امتص كل من « جوفيه » و « دلان » بصورة واعية قدرا من أسلوب التمثيل الخاص بممثلى الميلودراما أو « الكابوريا » كما كان يطلق عليهم بسبب مشيهم بجنوبهم حتى لا يعطوا ظهورهم بكاملها فى أى لحظة من اللحظات للجمهور فى قاعة العرض • هل يرجع السر فى اعجاب « كوبو » بممثلى الميلودراما الى تجاربه الأولى فى عالم المسرح ، تلك التى جاءت مع الميلودرامات على مسرح بولفاردى تمبل ؟ وأليس من قبيل المفارقة أن هذا التأثير على المايم الحديث الذى ابتكره « دكرو » جاء فى الأصل انبثاقا وامتدادا لـ « بانتومايم » القرن التاسع عشر ، نظرا لأن هذا البانتومايم أصبح ميلودراما بعد اضافة النصوص والأغانى الى العرض ؟ ولعل الصلة الحقة الوحيدة بين المايم الحديث والنموذج المتهالك الذى حل هذا المايم الحديث محله جاءت عبر هجين الميلودراما •

تمرد « دكرو » الشاب ومعاصروه فى الفنون الأخرى فى عشرينات القرن الحالى (العشرين) ، بصورة عنيفة ضد النماذج الفنية التى عرفها القرن التاسع عشر • فلقد استشعروا جميعا أنه صار لزاما عليهم ، ليس على الصعيد الفنى وحسب ، بل والأخلاقى والروحى والسياسى أيضا ، أن يظهروا احتقارهم للطبقة الوسيطة ، والروتين والأمر الواقع Status quo • ولم يكن الفن الحديث زخارف بالنسبة لهؤلاء المتمردين الشبان أو مجرد وسيلة للتسلية ، بل كان أسلوبا فى الحياة وصيحة حرب وعلة وجود Raison d'être ولكى يكون المرء كائنا حيا كان يتعين عليه أن يكون اشتراكيا فوضويا ، سرياليا تكعيبيا ، نباتيا وعريانيا ، وداعيا للحب الحر (الرفق) • وكان الأهالى الذين لا يستريحون لمثل هذه الآراء يبصقون على « دكرو » كلما صادفوه ، ويرشقونه بالصيحات الجارحة كلما قابلوه فى الشارع ابان شبابه

لشعره الطويل المنسدل على أذنيه وصندله الذىينتعله فى قدميه عوضا عن الحذاء الأنيق ٠

كانت باريس ميدانا عريقا لمعارك دائرة بين الاساليب والحركات والبيانات (المانيفستوات) المتصارعة خلال الربع الأول من القرن العشرين ٠ وجاءت الطلقة الاولى التى أذنت ببدء هذا الصراع الفوضوى فى عام ١٨٩٦ مع العرض الأول الذى قدمه « الفريد جارى » باسم « الملك اوبو » . ونشر مانفيستو (بيان) الحركة المستقبلية فى عام ١٩٠٩ ٠ وفى عام ١٩١٣ قدم « فالنتين دى سانت ـ بوانت » مزيجا مستقبليا من الشعر والرقص بالاضافة الى فواصل موسيقية يعزفها « ديبوسى » و « ساتى » ٠ وفى عام ١٩١٤ قدم « جياكونوبالا » مسرحيته « ماشيناتيبو جرافيكا » (آلة ـ طباعة) فى عرض خاص ل « دياغليف » ، وكان كل ممثل من الممثلين الاثنى عشر يشخص جزءا واحدا من آلة طباعة تصدر صوتا وحركة أمام ستارة كتبت عليها كلمة « تيبوجرافيا » ٠ واستلهم المستقبليون مقالا كتبه « كريج » حول العرائس العملاقة ، وصنعوا عرائس بأحجام مختلفة ، وأدوا عروضا مستخدمين هذه العرائس دون سواها فى بعض الأحيان ، وبمشاركة ممثلين حقيقيين أحيانا أخرى ٠ ونشرت بيانات تحت هذه الأسماء «المسرح التركيبى المستقبلى» و « البانتومايم المستقبلى » و « الرقص المستقبلى » ٠ وكان للعروض المسرحية التى قدمها كل من « نجينسكى » و « ايزادورا دنكان » و « لوى موللر » وقع عظيم على الفنانين فى باريس ٠

شرع « دكرو » اعتبارا من عام ١٩٢٨ فى العمل مع مجموعة من الشبان فى تشكيل فرقة للمايم ٠ ولكن اتضح له أن هؤلاء الشبان متقلبون ، الأمر الذى جعله يكتب مسرحية « الحياة البدائية » بالاشتراك مع زوجته «سوزان» التى اقترن بها عام ١٩٣٠ وقاما بأدائها فى « سال لانكرى » فى

باريس يوم ١٣ يونيو ١٩٣١ . ولم تكن الحياة البدائية بالاختيار الذى يثير دهشة أحد كموضوع يتناوله فنان شاب فى ثلاثينات القرن الحالى ، اذ أن حركة الحداثة تدين بالكثير ، للأعمال البدائية التى بدأت تظهر فى أوروبا فى العقود الأولى من هذا القرن العشرين . ولقد طاف معرض فنى يحمل اسم « النزعة البدائية فى القرن العشرين » ، نظمه متحف الفن الحديث فى نيويورك والمدن الأمريكية الكبرى فى عام ١٩٨٥ . ويحاول هذا المعرض أن يختبر صحة الطرح الذى يرى أن الفنون القبائلية فى أفريقيا وجزر البحار الجنوبية أثرت تأثيرا عظيما على واضعى أسس الفن الحديث . وعلى غرار ما تأثرت أعمال فنانين مثل «بيكاسو» و «ماتيس» و « ميرو » و « جوجان » و « جياكوميتى » بصورة جذرية عقب اتصال هؤلاء الفنانين بتلك الفنون ، تأثر كذلك كل من « دكرو » و « ارتو » و « بارو » بالعروض التى قدمها الراقصون البالينيون والكمبوديون خلال زياراتهم القليلة لباريس . ولم يقتصر تأثر « دكرو » على اختياره للموضوع، بل امتد الى خواص الحركة على خشبة المسرح كذلك ، اذ دمج حركات مفصلية معينة مستمدة من الرقص الكمبودى فى تكتيكه ، وهو تكنيك سبق له أن تأثر بدوره بمسرحيات «النو» اليابانية . ولقد كانت التكعيبية بالنسبة لـ «بيكاسو» ما كانه المايم الجسدى بالنسبة لـ « دكرو » .

وفى عام ١٩٣١ التحق « جان لوى بارو » بـ « تياتردى اتيليه » أو مسرح الورشة لتلقى العلم وهناك التقى الشاب ذو الخامسة والعشرين من عمره بـ « دكرو » ثم صار عضوا بفرقة « دلان » . ويتذكر « بارو » أستاذه « دكرو » كشخص غريب الأطوار « يهذب » أدواره الى الحد الذى يصل الى « رقصها » بدلا من تأديتها على خشبة المسرح ، ويتحدث عنه أصدقاؤه بابتسامة جانبية صغيرة . وكان « دكرو » ابان كل ذلك ، «ثوريا متطهرا» يربى تلاميذه على ما هو أكمل من

الكمـــال ، (« بارو » ١٩٥١ ص ٢١ ، ٢٣) ويبحث عن أشخاص جدد كي يواصل معهم أداءه الجسدى الذى كان قد بدأه فى « الكولومبى العجوز » • وكان « بارو » شابا مفعما بالحماس ويسهل اكتسابه • وسرعان ما أصـبح أو تلميـذ أصيل لـ « دكرو » ، بل وأحد مريديه ولعل أى سرد لحيـــاة « دكرو » فى تلك المـرحلة أو أى قص لبـــدايات المـــايم الجســـدى ، لابد وأن يجـــد قصـــة « بارو » متداخلة مع قصـــة « دكرو » بما لا يســمح بالفصـــل بينهما ، فلقد لازما بعضهما الواحد الآخر لمدة عامين كاملين وكانا داعيين للعرى الجســدى ونباتيين وشريكين متضـــامنين فى البحث عن مايم جديد • (بارو ١٩٧٢ ص ٧٢) • ولطالما رويت قصة هذين العامين : كان « دكرو » يجلس ليكتب و « بارو » يرتجل • ف « دكرو » هو المقنن والمنظر ، و « بارو » هـو الملهم المبدع والصوفى ، وبنهاية العـــامين مثـلا مسرحيـة « خصومة قديمة » لـ « دلان » • أما « دلان » الذى شـــجع عملهما ولكن مع بعض الشك فى النجاح ، فلقد كسبه هـذا العرض الى صفهما بصفة كاملة اذ شعر أمامه أنهما وصـلا خلاله الى الكمال الفنى الذى يتمتع به الممثلون اليابانيـون أنفســهم • ورغم الـكراهية التى أبداها زملاء « دكرو » و « بارو » فى الاتيليه أو الورشة نحوهما اذ أخذت أوراقهم ترتبك بسبب هذين المجـددين كلمـا ذرعا أروقة المسرح وقاعاته ، ورغم بعض الشك الذى علق بفؤاد « دلان » الا أن الاتيليه (الورشة) كان فى الواقع أحد أكبر المسارح تقدما فى باريس فى ذلك الوقت ، وأحد المسارح القليلة • التى كانت ليتسع صدرها لمثل هذه التجربة أصلا • ولقد اعتنق « دلان » المبدأ الذى يرى فى المسرح معملا للتجارب الدرامية، وعلى غرار ما ضم مسرح معلمه « كوبو » معهدا لفنون المسرح ضم مسرحه هو الآخر معهدا مماثلا •

ولم يكن توهج ذلك العامين فى مجالى الابداع والاكتشاف ليدوم ، طالما رصد « بارو » مالاحظه معظم طلاب « دكرو » :

كان « دكرو » مولعا بفنه الى حد الايمان الصوفى وفى نهاية المطاف انقلبت صرامة التفانى لديه الى قسوة خانقة بالنسبة للجميع فيما عدا « دكرو » نفسه بطبيعة الحال • وامتدت صرامة « دكرو » من الفصول الى خشبة المسرح حيث كان يقوم بايقاف العرض متى رأى أنه لا يسير حسبما يريد ، ووصل به الأمر الى حد تعنيف جمهور المشاهدين اذا ضحكوا فى موضع غير مناسب أو دون فهم لعمله التجريبى •

ونظرا لأن « كوبو » امتلك رؤية للمسرح ككل ، كل يشتمل على النص والحركة والديكوراء (ولكن بطريقة محدودة) فلقد ابتكر سلسلة من التمارين التدريبية التى تفصل الحركة عن الكلام حتى يتسنى درسها وفهمها بعنايه ودقة • ومن هذه التمارين التعليمية جاءت ولادة المايم الحديث • وكان أن تصادمت تمارين الحركة هذه مع النزوع الكلاسيكى الذى يحرص كل الحرص على النقاء اللغوى الذى تميز به « دكرو » ومن هذا التصادم ظهر المايم الجسدى الى النور • ومع ذلك وعلى النقيض مما يعتقد كثيرون لم يعقد « دكرو » النية على أن يستمر المايم الجسدى الى الأبد كفن مستقل •

ظل « دكرو » الممثل فى واقع الأمر مشغولا باستمرار على خشبة المسرح وعلى شاشة التليفزيون وموجات الأثير من عام ١٩٢٥ حتى ١٩٤٥ . فلقد لعب خلال هذه الفترة ما يزيد على خمسة وستين دورا مختلفا فى أعمال « أريستوفان » و «روزانيتى» و «شكسبير» و «بن جونسون» و « موليير » و « تولستوى » و « ستريندبرج » و «بيراندللو» و « مارسيل اشار » و « جولز رومان » • وكان بين مخرجى هذه الأعمال « كوبو » و « جاستون باتى » و « جوفيه » و « دلان » و « أرتو » و « مارسيل اراند » • ولعب « دكرو » أدوارا مختلفة فى أكثر من ثلاثين فيلما ، غالبا ما قام باخراجها « جاك بريفيه » أو « مارسيل كارنيه » • بين هذه الأفلام « أطفال الفردوس » . وبينما كان « دكرو » يلجأ

الى تلك الأعمال كي يكسب قوت يومه ، استمر يبدع ويطور ويرعى المايم الجسدى ·

ومع ذلك كانت عروض المايم التى قدمها للجمهور قليلة · فلقد جعل التوق الى الكمال منه شخصا غاية فى القسوة سواء على نفسه أو على الممثلين الذين يعملون معه من جانب ، وعلى جمهور المشاهدين (وكان معظمهم يشاهد المايم الحديث لأول مرة) من جانب آخر ، وبالغ « دكرو » فى ذلك حتى تاق فى نهاية الأمر الى تقديم عروضه لشخصين أو ثلاثة أشخاص فحسب بعد أن شعر ان الناس يكونون أكثر انطلاقا وتحررا فى مشاهدتهم لشىء جديد على نطاقات أضيق ·

وفى عام ١٩٣٨ قدم « دكرو » عروضه مائة مرة داخل حجرة الطعام الخاصة به لجمهور لا يتعدى شخصين أو ثلاثة أشخاص · وفى عام ١٩٤٠ وبينما كان لا يزال مستمرا فى صقل خط وايقاع مسرحياته : « الآلة » و « النجار » و « الغسالة » و « محلك سر » ومثل مائة دور آخر لجمهور لا يضم سوى ثلاثة أو أربعة أشخاص ·· وفى عام ١٩٤١ افتتح معهده وقدم عرضا خاصا باسم « تخييم » على مسرح « كوميدى دى شانزلزيه » وفى عام ١٩٤٢ قدم بالاشتراك مع تلاميذه « جراحة تجميل » و « الغزو الأخير » و « مرور البشر بالدنيا » لحوالى مائة مرة فى حجرة طعام واسعة أمام جمهور يتراوح ما بين خمسة الى عشرة أشخاص ·

واذا ما رجع المرء الى قصاصات الصحف التى عرضت هذه المسرحيات فى تلك السنوات البعيدة ، فانه يقابل مرارا وتكرارا عبارات من قبيل « حماسة رائعة » فى وصف الأسلوب الذى نهجه « دكرو » وتلاميذه فى أعمالهم · وتشير تلك القصاصات الى « دكرو » بصفته « مجنون المايم » و «شخص غريب الأطوار ذو عينين متقدتين قلقتين» ·· وكاهن عالى المقام » وكان يشار الى الممثلين الذين يعملون مع «دكرو»

بصفتهم ، على سبيل المثال « سدنة لعبادة غامضة » وقيل عن أحدهم ذات مرة أنه « اله مصرى شاب يشارك فى شعائر هذا الدين العجيب » • وتنتهى احدى المقالات الأشد حيوية الى هذه الملاحظة : « يعزف « ايتيان دكرو » الذى يشبه انسانا من قبل التاريخ بجسده ، مثلما يعزف موسيقار بفيولينته » •

وفى ربيع ١٩٤٢ كتب « جاستون باتى » الذى عمل معه « دكرو » عندما ترك « كوبو » أول مرة خطابا مفتوحا الى احدى الصحف يتهم فيه « دكرو » بمحاولة بتر عنصر المايم من العملية الدرامية ، لا لسبب الا استهواءه هذا العنصر لذاته • « وبذلك » فانه يشوه الفن العظيم مرة أخرى لصالح استعراض لا يزيد رغم كل شىء عن كونه ضئيل الشأن ومثل هذا البتر لا يترك لنا جسدا اقتطع منه عضو ، بل عضوا اقتطع منه جسمه • ويبدأ رد « دكرو » على « باتى » • وكان الرد مهما بالنسبة « لدكرو » الى حد تضمينه فى كتابه « كلمتان عن المايم » Words on mime بعبارته التى ذاعت الآن عنه « أعتقد أن الفن يزداد غنى كلما كان فقيرا فى وسائله » ، ثم مضى فى أسلوب موجز يحرك المشاعر دون اسراف ، أشبه بقصيدة منه بمقالة حول الجماليات (علم الجمال) ردا على « باتى » • وتتلخص الحجة الرئيسية التى ساقها فى أنه ليس أمام المسرح الصحيح « الأرثوذكسى » الذى يدخل بالكاد فى دائرة الفن (طالما يومىء الى الشىء بالشىء ذاته) الا فرصة ضئيلة كى يكون فنا بالغا حد الكمال » ويوجز الأمر كله على هذا النحو : كى يكون الفن فنا يتعين عليه أن يعطى فكرة شىء ما عن طريق شىء آخر • ومن هنا تنهض هذه المفارقة : لا يصير الفن كاملا الا اذا كان ناقصا » • ويختتم « دكرو » رده بسطر من شعر « بودلير » يقول : « تتجاوب الروائح والألوان والأصوات • وآخر من شعر جورج شينيفير يقول : الكون بأكمله حاضر فى كل شىء من أشيائه » (دكرو عام ١٩٨٥ ص ٢٨ ــ ٣٠) •

هنا يبدو « دكرو » رافضا بشكل متعصب لمزج الكلام أو الموسيقى بالمايم • ولكن « دكرو » نفسه خطيب مفوه وقصاص وممثل • ويقر معاصروه بأن معرفته بأوزان الشعر والصوتيات (الفونوطيقا) والنطق بالاضافة الى الأدب لم تكن أقل من قدرته العالية فى مجال المايم حيث كان يضفر المايم مع القاء الشعر مستهدفا التأثير الفكاهى ، ولكن « دكرو » أبقى على الفصل بين قدراته العظيمة فى كل مجال على حده وكان يعرف ، بصرف النظر ، عن القوة التى يجادل بها حول ضرورة الفصل بين الكلام والحركة ، أن التوليف بينهما أت يوما ما بصورة حتمية • وفى كتابه « كلمتان عن المايم » دافع عن حظر استخدام الكلام العادى فى المسرح لفترة محدودة (ثلاثين سنة) أو الى أن يتمكن الممثل من تولى المسئولية فى بيته أى فى المسرح • ولسوف يحرم استخدام الصوت المنطوق ـ لا الملفوظ ـ تماما لمدة عشرين عاما ، وبعد ذلك يعود الصوت وفى نهاية الأمر الكلام الى الظهور مرة أخرى وبصورة تدريجية ، ولكن تحت امرة الممثل ، فيستخدمه متى كان ذلك ضروريا ، وليس من باب الكسل أو نقص القدرة على الابتكار • ويقدم « دكرو » هذا العلاج لمسرح يعتقد أنه « يختنق تحت كوم من الأنقاض » :

١ ـ يحظر لمدة ثلاثين سنة كل فن دخيل • ولسوف نستبدل اطار حجرة الاستقبال باطار المسرح ذاته • ولا نستهدف من وراء ذلك سوى توفير الخلفية اللازمة لكل الأفعال التى تراود الخيال •

٢ ـ خلال السنوات العشر الأولى من هذه الفترة التى تبلغ ثلاثين سنة ، يسرى حظر أى تعلية لأرضية خشبة المسرح من قبيل الكراسى (دون مساند) أو السلالم أو المصاطب أو البلكونات الخ • ويتعين على الممثل أن يعطى الانطباع (اذا ما كان ذلك مطلوبا) بأنه أعلى وأن شريكه الذى يمثل أمامه أدنى ، حتى عندما يكون كتفاهما الواحدة ازاء الأخرى • وفى وقت لاحق يأتى

الترخيص باستخدام أشكال معينة من التعلية بشرط أن يضع هذا الترخيص على الممثل أعباء أكبر عن ذى قبل •

٣ ـ خلال السنوات العشرين الأولى من هـذه الفترة التى تمتد ثلاثين سنة ، يحظر اسـتخدام أى صـوت منطوق (انسانى) ثم يسمح بقبول صيحات مدغومة لمدة خمس سنوات • وفى النهاية تقبل الكلمات خـلال السـنوات الخمس الأخيرة من الفترة التى تصل الى ثلاثين عاما ، على أن يقوم الممثل بابتكارها •

٤ ـ بعد هذه الفترة من الحرب يأتى الاستقرار • ويقـوم تأليف المسرحيات على النحو التالى :

(أ) ترسم خطوط عريضـة خام للحدث المكتوب لاستخدامها كأساس للعمل •

(ب) يقوم الممثل بتحويل دوره الى مايم اى تمثيل صـامت ثم يصاحبه باصوات غير ملفوظة (مدغومة) ثم يرتجل نصـه •

(جـ) يقدم النص الى دراماتورجى كى يترجمه الى لغة منتقاة دون اضافة كلمة واحدة « اى عن طريق الحذف وحده ».

(د) تعود الفنون الدخيلة ، ولكن يؤديهـا الممثلون انفسهم ومتى صار الممثل سيد بيته (مسرحه) فسوف يبحث فيما اذا كان يستخدم راقصـين ومغنين وموسيقيين لمهام محددة لا غنى عنها • وعندئذ سوف نقرأ فى احـد الاعلانات هذه العبارة : « اعد النص مستر سكوندو ».

(دكرو ١٩٨٥ ص ١٦ ، ٢٧) •

كتب « دكرو » ذلك فى عام ١٩٣١ أى فى نفس العام الذى قدمت فيـه فرقة الخمس عشرة ولـمدة وجيزة عملين مسرحيين من تأليف «أندريه أوبى» هما «نوح» و «الاغتصاب» فى « الكولومبى العجـوز » • وتصف مـذكرات البرنامج العرض باعتباره « أول ثمرة للتعـاون الـوثيق بين كاتب درامى ومجموعة من الممثلين » • وتمضى الى توضـيح الأمر بقولها : « ان «أوبى» ماكان ليستطيع أن يكتب هذهالمسرحيات

دون الوقوف على أعمال « كوبو » اذ أن هذه المسرحيات تحتاج الى ممثلين بلغوا مراتب عالية فى التدريب على المايم وفى الوقت نفسه على الكلام » • (رودلان ١٩٨٦ ص ٣٠) •

على ان « جيد » تكهن بأن جهود « كوبو » سوف تبوء بالفشل بسبب انعدام المؤلفين الذين سيكتبون للمسرح الحديث • ولقد ألقى « دكرو » بالمسئولية بشكل مباشر على الممثل الجديد في ابداع النص الجديد للمسرح وبعد مضى خمسين عاما على كتابة « دكرو » لهذا البيان يبدأ المؤدون بعد ـ الحداثيين فى آخر المطاف فى تقديم أعمال قاموا هم بتاليفها وتوليفها بأنفسهم • واذا كان « دكرو » قد قدم فحسب الشعر مضفورا مع المايم مستهدفا الأثر الفكاهى ، فانه قدم طوال حياته الفنية وفى غالب الأحيان قراءات من شعرائه المفضلين من أمثال فيكتور هوجو وبودلير وفيزهايرين • والواقع آن « كوبو » لم يستثن أى شاعر من قراءاته الشعرية فى مسرح « الكولومبى العجوز » • وكانت الأصوات فى شكل التنفس المسموع ودق الكعوب وطرقعة اللسان فى سقف الفم أو فى الأسنان أجزاء لا تتجزأ على ما يبدو من عروض المايم التى قدمها « دكرو » منذ البداية وربما نتيجة لأن التمارين المقنعة أى تلك التى يرتدى الممثلون خلالها الأقنعة فى مسرح « الكولومبى العجوز » كانت تصاحبها الأصوات الملفوظة والنقر بأطراف الجسم فى غالب الأحيان • (بينما جرب زملاء « كوبو » فى «برجندى» تقديم عروض مصحوبة بـ grummelotage أى موسيقى المعنى ، كذلك الأمر مع المايم الذى قدمه « دكرو » اذ كان مصحوبا بشكل دائم على وجه التقريب وعلى نفس المنوال بتلك الأصوات • وكانت هذه الأصوات تدل على الاصطدام والرنين والتذبذب والعديد من أنواع الفاعلية التى تقع فى المايم الجسدى • . .

وبينما لم يجد « دكرو » لديه من الوقت ما يسمح له بالانشغال بالمايم الصوتى كفن مستقل ، الا أنه طالما تحدث

عنه كمجال خصب يشتاق الى الاستكشاف • ومثل هذا المايم سوف يستوعب الآهات والصيحات التى تصدر بصورة طبيعية خلال حركة الممثل ويطورها الى فن يملك قدرة عالية على التعبير • وبينما لم يستكشف « دكرو » هذه المنطقة بصورة رئيسية ، الا أن محاضراته واداءاته نادرا ما خلت من عنصر صوتى • وعلى غرار عازف البيانو الكندى « جلين جولد » الذى وجد من المستحيل أن يعزف على البيانو دون غناء أو أصوات مدغومة ، وذلك لأن الموسيقى والأصوات التى تصدر عنه ، كانت تنبع فيما يرى من نفس المنبع • أدرك « دكرو » منذ وقت مبكر وصاعدا أن الصوت والحركة ينبعان من نفس المنبع ولا يمكن فصلهما الا نظريا وحسب • وعلى المستوى النظرى اقترح « دكرو » حظر أى صوت انسانى على خشبة المسرح لمدة عشرين عاما فى اطار برنامجه لتجديد المسرح ، أما على المستوى العملى فلقد تعذر عليه هو نفسه أن يستغنى عن هذه الأصوات فى عمله لمدة تزيد على عشرين دقيقة •

فى أكتوبر عام ١٩٤٢ قدم عروضا للجمهور فى مسرح « صالون الخريف » ومسرح « امباسادور » • وفى عام ١٩٤٣ اشترك مع « بارو » فى الفيلم الذى أصبح فى أيامنا هذه أسطوريا « أطفال الفردوس » • وفى عام ١٩٤٤ قدم « دكرو » مع بعض تلاميذه عدة عروض خاصة ، لما يتراوح بين عشرة الى خمسين شخصا فى قاعة صغيرة فى بؤرة الفنون الجميلة وفى عام ١٩٤٥ اشترك كل من « دكرو » و « بارو » فى « خصومة قديمة » كجزء من « أنطونيو وكليوباترة » فى الكوميدى فرانسيز •

ولعل احدى العلامات البارزة فى مجال المايم فى ذلك الوقت تمثلت فى العرض الذى ظهر على مسرح بيت الكيمياء Maison de la chimie يوم ٢٧ يونيو ١٩٤٥ فى باريس • اذ حضر أكثر من ألف شخص هذا العرض وكان مايم جسديا

قدمه « دكرو » و « بارو » و « ايليـان جويون » مع « جان دورسى » كمشرف على الحفل و « جوردون كريج » كضـيف شرف · ويعطينا « جان دورسى » تعريفـا متماسـكا للمايم الجسدى خلال وصفه لما حدث فى احدى المقالات المنشـورة فى احدى الصحف وقت ذاك :

لم نعد ، مع المايم الجسدى نتعرف على أشكال معروفة · بل نحل شفرة جديدة ونعيد تجميع وتقييم وفقا لمعارفنـا وحالتنا العاطفية : وبذلك يتحول المشـاهد عن السلبية الى الايجابية · ترى هل يحلم المرء بلقاء أكثر خصوبة بين الممثل والمتفرج ؟ (« دورسى » · قصاصة من صحيفة باريسية غير معروفة الاسم ١٩٤٥) ·

ولا ينبغى لنا أن نفهم عبارة « حل الشفرة » عـلى أن المايم الذى قدمه « دكرو » كان نوعا من الفوازير · بل عـلى النقيض من ذلك تماما : كان « دكرو » دائم النفور من ذلك النوع المخاتل من المسرحيات التى تعهـد الى المتفرج بدور المترجم فى محاولته تفسير الاشارات التى يلقيها الممثـل · وعوضا عن ذلك كان « دكرو » يتقدم فى عمله خلال القياس والاسـتعارة وصرح ذات مرة بأنه يرى فى وقوف شـخص واحد على المسرح ، نهوضـا للبشرية كلهـا ·· ويضيف « دورسى » فى مقالته :

فلنأخذ المايم الجسدى عـلى أنه فن يحتـاج الى خشبة مسرح خالية ، وممثلين عراة والأحرى مجردين من الملابس ، وعدم تغيير الاضاءة فهذه هى المرة التى لا يعود المسرح فيها ملتقى طرق لكل الفنون ، بل ازدهار فن واحد لا غير هـو : الجسم الانسانى أثناء حركته ·

تنبع درجة النقاء هذه ، من المذاهب الفنية التى اعتنقها « كوبو » بعد مدها الى الأمام خطوة أو خطوتين ، وهى درجة تقر لأعمال « دكرو » بشكل واضح بأنها تعاصر ـ كأعمـال

حديثــة ـ اعمــال الفنــان « موندريان » و « برانكوزى » واخرين ممن تاقوا الى اختزال الاشياء الى جوهرها ·

استهدف العرض كما تقول كراســة البرنامج اظهــار الروابط المذهبية من « كريج » الى « كوبو » ، ومن « كوبو » الى « دكرو » ومن « دكرو » الى « بارو » مع استحضار اعمال « ابيا » Appia في غضون ذلك · وكان البرنامج يتــكون من ثماني مسرحيات · الأولى باســم « اســتحضار أنشــطة جسدية » وتتكون من ثلاثة أجزاء « النجار » و « الغسالة » و « الآلة » ، والمسرحيتان الأوليان « النجار » و « الغسالة » عبارة عن استحضار عن طريق التبسيط والتضخيم للأعمــال التى يقوم بها فرد ما : فى الأولى نجد أعمال النشر بالمنشــار والمسح بالفارة والدق بالشاكوش وكل الأنشــطة المــرتبطة بالنجارة ، وفى الثانية نجد أعمال الغسل والعصر والشطف وتعليق المــلابس كى تجف والرفو · وقد اختــار « دكرو » عناوين مسرحياته بصورة جيدة ، اذ كان يعنى فى الــواقع الاستحضار أكثر مما يعنى الوصف أو النقل طبق الأصل · وقد لا يستطيع أى متفرج ، دون العنوان ، أن يكون أى فكرة عما يعنيه « دكرو » بهذه الأنشــطة أكثر مما يســتطيع أى مشاهد لرسم تكعيبى أن يتعرف ، دون العنوان ، على موضوع العمل الفنى الذى رسمه الرسام ·· على أن هذه الدراســات للمايم الجسدى تعد مثلها مثل أفضــل اللوحات التكعيبيــة ، نتيجة الدراسات الدقيقة للموضوع أو النشاط (الفعل) فى الطبيعة قبل نقلها الى عالم الفن ·

لقد اشتغلت مع « دكرو » بصفة شبه يومية من ١٩٦٨ كى أدرس مسرحيتى « النجار » و « الغسالة » ·

وكانت التدريبات (البروفات) صــعبة وتتــكون من محاولة انتاج نفس الأوضاع ، وهى غالبا غــير مريحــة فى تتابع سريع ، الوضع اثر الوضع ·

وكانت كل ثانية من الدقائق السبع أو نحو ذلك التى يستغرقها أداء كل مسرحية ترقص ، اذا شـــئنا الدقة فيما يتعلق بالخط والسمة الديناميكية وتعبيرات الوجه ، وحركة التنفس والاتزان ، وانتفت العشوائية بشكل قاطع ، عن اى ايماءة أو اشـــارة أو نقلة سواء من الرأس أو اليـــدين أو القدمين ٠

فلقد كان كل شيء نابعا من الاختيار وهذا الاختيار يتم فى العادة فى علاقة وطيدة مع الحقيقة المادية للحـدث الذى تصوره المسرحية ٠

وكانت النتيجـة ، مـع ذلك ، تقف من البانتـو مايم الســاحر ، الرومانسى الذى عرفه القرن التاسع عشر عــلى نفس المسافة البعيدة التى وقفت عندها رسومات « بيكاسو » من أعمال فنانى الصالونات فى القرن التاسع عشر ٠

وحمل الجزء الثالث من المسرحية الأولى اسم « الماكينة » أو « الآلة » ولم تكن « الآلة » موضوعا غير مطروق فى فنون كالجرافيك أو المسرح أو الرقص أو المايم فى تلك الأيام التى شغلها ذوو النزعة المستقبلية وفى ذلك المجتمع الذى أحدثت الآلات فيه تغييرا جذريا ، ويحاول جاهدا أن يتواءم معها أى مع تلك الآلات ٠ ويرجع هذا التكوين ، مثله فى ذلك مثـــل كل أعمال المايم التى قدمها « دكـــرو » عـــلى وجه التقريب بجذوره الأولى الى التمارين التى أداها الطـــلاب فى معهـــد « الكولومبى العجوز » وظل كثيرون منهم يعودون الى التمرين عليها مرة تلو أخرى منذ أيام المعهد ولقـــد قضى « دكرو » خمسين عاما أو نحو ذلك ولمدة ســاعات بصـــفة يومية فى تأليف واعادة بناء مسرحيات « مايم » ٠

وفى اطار هذا البرنامج أعقب هذا اللحن الثلاثى الذى يعد بصفة رئيسية دراسة لعمل يقـــوم به بشر وآلات مسرحية باسم « دراسة فى الأوزان المضادة » التى أداها طلاب معهد

« دكرو » • وكان « دكرو » قد دأب على القـاء دروس فى الاوزان المضادة طوال سنوات عديدة ، وهى دروس تشـمل تحليلا دقيقا لما يقوم به الجسم الانسـانى كى « يدفع » أو « يشد » أو خلاف ذلك كى يحل أشياء محل أشياء أخرى من أوزان مختلفة •

ولكن معظم المتفرجين وجد أن هذا هو أضعف جزء فى البرنامج نظرا لان الطلاب الصغار السن لم يكونوا جديرين بعد بالصعود الى خشبة المسرح • كما ان المادة كانت اقرب أجزاء البرنامج الى تمارين التدريب • بعد ذلك مثل «دكرو» مسرحيات « المـلاكم » و « المصـــارع » و « البيروقراطى » و « بعض المارة » • وكان لديه بصفة دائمة ميل نحو القاء « الصواريخ » الثاقبـة والسـاخرة • وبينما كان المـلاكم والمصارع يصوران على وجه الترجيح بطريقة أكثر تجريدا ونبالة ، مما هما فى الواقع المعاش وينصب التركيز معهما على ديناميات الحركات الرياضية ، كانت خفة دمه وفطنتـه الحادة تتوقدان فى نخس ونش « صاروخ » أو « صاروخين » فى أحد البيروقراطيين أو أحد عابرى السبيل •

يلى هـذا الفاصل من البرنامج مايم رمزيا يقـوم به جوق • ولقد شارك « دكرو » ابان شبابه بحماس دافق فى الأجواق الناطقة باسم الاشتراكيين الراديكاليين • وكانت مقولة دمج أصوات كثيرة كى تنطق معا بفكرة واحدة بمثابة احدى المقولات التى سيطرت بقوة على الخيال الخصب الذى تمتع به « دكرو » • وفى هذه المناسبة كان الجوق يتكون من ثلاثة ممثلين لا غير هم «دكرو» و «بارو» و « اليان جويون » الذين قاموا بتمثيل « الدنيا فانية » • وتعد هذه المسرحيـة التى أعادت فرقة «دكرو» فى نيويورك تمثيلها فى الخمسينات استحضارا بانوراميا للجماعات والارتحالات الجماعية للسكان وللثورة وفى نهاية الأمر يهبط السلام، وبذلك فان المسرحية لا تعرف خطا سرديا أو أى محاولة لتصوير الشـخصيات •

ولكن عوضا عن ذلك كولاج (قص ولزق) نابض بالحيـــاة ورمزى ، يعطى شحنة من المشار ويوسع رقعتهـا ومع ذلك يكشفها لدى المتفرج ٠

وكانت المسرحية التالية فى البرنامج عبارة عن مسرحية فى طور التبلور باسم « لوازم مسرحية مقدسة » وباسم آخر فرعى « شخصيات متجاورة دون علاقة درامية » وقد أداها « دكرو » و « اليان جويون » ٠ وكان نفـــور « دكرو » من التقاليد التى تقوم على الخط ــ العقدة باديا فى كل مسرحية من مسرحيات هذا البرنامج الى الحد الذى ورد فى عنـوان هذه المسرحية هذا ذاته (دون علاقة درامية) ٠

وقام « جان لوى بارو » بعد ذلك بتمثيل قطعة «ترويض المهر » التى ذاعت عنه على شكل فقرة مقتطفة من مسرحيتـه التى قدمها فى عام ١٩٣٥ (وهى مأخوذة عن رواية الروائى الأمريكى « وليم فوكنر » المعروفة باسـم « عنـدما تمددت احتضر » ولسوف أناقشها بشكل مفصل فى الفصل القادم ٠ وتبع ذلك مسرحية « نحات متحرك ، بوجه مغطى » ٠ وكانت تتكون من (رضا ــ عذاب ــ موت) وهذه قطعة أخرى مقتطفة من « حول أم » ثم جاء عرض « فروق بين الاعجاب والحب والتقديس » وقدم هذا فى اطار أمسية تدرجت صعودا الى ذروتها بمسرحية : « خصومة قديمة » التى قدمهـا كل من « دكرو » و « بارو » ٠

واختتمت الأمســـية بمحـاضرة عن الفــروق بين « البانتومايم » و « المـايم الجســدى » ٠ ولـكن « دورسى » وآخرين رأوا أن ذلك غير مناسب ، اذ جاءت هــذه المحاضرة بعد فقرات أكثر حيـوية فى البرنامج ٠ ومع ذلك يبـدو أن الأمر جاء طبيعيا للغاية من جانب « دكرو » الخطيب المفوه فى أن يرغب فى تقديم تعليق ما أو شرح ما للنص الذى كان المشاهدون قد تفرجوا عليه للتو ٠ وكان « جوردان كريج » قد بشر بهذا البرنامج فى مقالة كثيرا ما يعاد طبعها وكثيرا

ما يشار اليها باسم « أخيرا يصل مبدع مسرحى » وهى المقالة التى وضع فيها « كريج » باطمئنان « دكرو » فى صدارة المسرحيين الأوروبيين الذين ظهروا عقب الحرب العالمية الثانية ٠

وفى عام ١٩٤٦ قدم « دكرو » بالاشتراك مع تلاميذه مسرحيات « المصنع » و « الأشجار » و « ابليس » على مسرح « يينا » فى باريس ٠ وخلال السنوات التالية قام « دكرو » مع فرقة صغيرة بجولة فى بلجيكا وسويسرا وهولندا واسرائيل وانجلترا الى جانب العروض التى قدمها فى باريس ٠ وبين الأعمال التى أبدعها خلال تلك الفترة « صغار العساكر » و « اتصال » و « لعبة الستات » و « أمسية » ٠

وفى أكتوبر ١٩٥٧ قام « دكرو » بجولة واسعة فى الولايات المتحدة تضمنت التدريب والقاء المحاضرات وتقديم العروض ٠ كما أقام مدرسة فى نيويورك كانت بمثابة النبع الذى انبثقت منه فرقة من الممثلين الأمريكيين الذين أدوا معه أدوارا فى نيويورك على مسرح «كاوفمان كونسير هول» (قاعة كونشيرتو كاوفمان) وقاعة كارينجى ومسرح الكريكيت ٠ وابان ذلك قدم أيضا عروضا منفردة اشتملت على القاء محاضرات ودروس على هيئة ورش صغيرة) فى عدد من الجامعات فى مختلف أنحاء الولايات المتحدة بينها « تفتس » Tufts فى مدينة « ميد فورد » بولاية ماساشوستس و « بايلور » بمدينة « واكو » فى ولاية تكساس ٠ وانطوت العروض المعادة Repertoires لفرقته فى نيويورك على اخراج جديد لبعض الأعمال التى سبق له أن أخرجها فى أوروبا ، بينها « المصنع » و « الأشجار » وبعض المسرحيات التى مثلها « دكرو » منفردا ومسرحية أخرى يؤديها شخصان اثنان باسم «التمثال» يلعب فيها « دكرو » دور « النحات » ، وبين المسرحيات التى لعبها « دكرو » منفردا أمام جمهور من المتفرجين أصابهم الذهول وطفا على وجوههم عدم الفهم

(فهم هنرى هيوزنزرا بسيطا من أعماله ولم يفهم منها النقاد شيئا اللهم سوى « اريك بنتلى » الذى « التقط » المعنى المراد حقا وصدقا) ، تلك المسرحية التى وضع « دكرو » عليها امضاءه اى مسرحية « النجار » ·

أدى كفاح العامل اليدوى ضد الجاذبية والتعب وكتلة مقاومه الاشياء المادية وقصوره الذاتى بـ « دكرو » الى ترسم خطى هذا النموذج فى مسرحية «اميل» ، حيث جعل الفيلسوف الفرنسى الشهير « روسو » ابنه المثالى يمتهن حرفة النجارة · ويشبه « النجار » ، وهو رمز مناسب لـ « دكرو » فى كفاحه الفنى ، فنان المايم الجسدى الذى يكافح أول الأمر مع أفكاره ثم مع المادة ـ القصور الذاتى لجسمه والخشب والصخر والأرض ثم مع شخص آخر ثم مع مجموعة من الأشخاص · ويوفر هذا التدرج الذى طالما أشار اليه « دكرو » خلال دروسه تصنيفا مناسبا لمعظم الأعمال التى أبدعها · وبينما لا يقدم الوصف السابق قائمة كاملة بأعمال «دكرو» ، الا أنه يشير الى مدى تنوع أعماله ونوعية نسيجها · ولقد استمر فى ابداع الأعمال الفنية مع تلاميذه فى معهده بالبدروم (الطابق تحت الأرضى) فى باريس حتى طعن فى الثمانينات من عمره فى ثمانينات القرن العشرين ·

قضى « دكرو » خمس سنوات فى نيويورك وعندما عاد الى باريس استقر فيما كان يوما بيت أبيه فى احدى الضواحى القريبة من باريس · وفى هذا البيت استمر معهده حتى عام ١٩٨٦ · وبعد نيويورك تقلص اهتمام « دكرو » بالأداء ـ وهو على أى حال لم يكن فى يوم من الأيام اهتماما قويا ـ حتى اختفى هذا الاهتمام أو كاد ·

حقا استمر يؤدى بعض الأدوار بصفة يومية داخل قاعة الدرس ، لكن حرصه على وضع نفسه أو تلاميذه أمام جمهور غير مثقف كان ضئيلا ، ان لم نقل غير موجود · وقد ازدهر المعهد الصغير الذى أقامه فى بدروم بيته خلال تلك

السنوات وخرج أجيالا من المؤدين والمدرسين انتشروا فى مناطق عديدة بالعالم • ولقد تراوح عدد الطلبة المسجلين فى المعهد بين عدد محدد لا يتعدى ستة أو ثمانية طلاب الى عدد ضخم يصل الى مائة طالب ، فى ثلاثة فصول منفصلة كل يوم • وبين النجاح النسبى وخمول الذكر شبه التام ، ظل « دكرو » مثلما ظل « كوبو » قبله ثابتا فى التزامه بمبادئه العليا •

يستدعى اسم « دكرو » صورا متنوعة كثيرة • فنظرا لأنه كان احدى الشخصيات الرئيسية التى ساهمت فى نشاة فن المايم الحديث ، فان جميع الذين يعملون فى هذا المجال يسمعون عنه ، وكثيرون درسوا على يديه لمدة قصيرة على الاقل خلال السنوات الخمسين التى قضاها فى تدريس هذا الفن • ولكن قليلين ، حتى من بين المتخصصين فى الموضوع هم الذين شاهدوه يؤدى أدوارا على خشبة المسرح أو شاهدوا أعمالا قام باخراجها ، وذلك بسبب نفوره غير المألوف من الأداء • وبالنسبة للجمهور العام ، فالمايم لا يزال حتى وقتنا الحاضر مرادفا للصورة التى أشاعها عنه بين الناس «مارسيل مارسو» أما اسم « ايتيان دكرو » فلا يتمتع على وجه التقريب بأى اعتراف من جانب الجمهور •

ويعد « دكرو » المسئول الأول عن خمول ذكره • ولقد نشرت فى الآونة الأخيرة دراسة أكاديمية حول المايم الحديث تضمنت فصلا عن « ايتيان دكرو » اعترف لى كاتبها فى نقاش خاص بأنه لم ير أى عمل من تصميم أو أداء « دكرو » سواء أكان عرضا مسرحيا أو فيلما سينمائيا • وهذا الكاتب نفسه لم يتلق أى درس على أيدى « دكرو » كما لم يجر معه أى مقابلة • ولقد وجدت قدرا من الصعوبة فى اقناع هذا الكاتب بأن يعود الى الدروس التى ألقاها « دكرو » على تلاميذه والعروض التى قدمها بعض الفنانين الذين تدربوا على يديه ــ ترى أى باحث ذاك الذى يستطيع كتابة فصل عن

شاعر لم يقرأ سطرا واحدا من أشعاره ، أو حول رسام لم يلق نظرة واحدة على لوحاته أو حتى على نسخ منها أو عن موسيقار لم يدرس بعمق مقطوعاته الموسيقية ؟

قد يرجع جانب من الصعوبة فى فهم أعمال « دكرو » الى الطريقة التى نشأت وتغيرت خلالها هذه الأعمال على امتداد خمسين عاما ، فهذه المرحلة تضم بانتومايم يقوم على الايهام ، وأعظم طالب نجيب تخرج فى هذه المرحلة هو « مارسيل مارسو » • ولقد ظل صيت « دكرو » ينبع بصفة كاملة من كونه مدرسا لـ « مارسو » و « بارو » ، الأمر الذى أدى بالبعض أن يصر على وصف « دكرو » بأنه « فنان بانتومايم ايهامى » رغم انه لم ينتهج هذا الأسلوب الا لمدة قصيرة وحسب •

وتكشف أعمال «دكرو» مثلما تفعل أعمال «بيكاسو» ، عن عدد هائل من الأساليب والمناهج المختلفة على امتداد حياة فنية طويلة المدى • ومثلما كانت التكعيبية هامة وظلت نهجا متجددا بصفة دورية وبأشكال متنوعة لـ « بيكاسو » ، كذلك الأمر بالضبط ، مع المايم الحديث بالنسبة لـ « دكرو » • ولكن المايم الحديث لم يكن سوى أحد المناهج فحسب التى انتهجها « دكرو » وبينما يستطيع المرء أن يرى بسهولة مع « بيكاسو » الاختلافات فى الأسلوب كلما شاهد لوحاته معلقة الواحدة بجانب الأخرى فى أحد المتاحف ، الا أن معظم « اللوحات » التى أنتجها « دكرو » كانت مرسومة على صفحة الهواء ، أى سريعة الزوال ولا يسهل اخضاعها للمقارنة أو التحليل • وتتعقد هذه المشكلة أكثر نظرا لأن عدد المتفرجين الذين شاهدوا عروضه كان محدودا على امتداد سنوات طويلة •

مثلما فجرت الدروس الأولى التى ألقاها «دكرو» مواهب كل من « مارسو » و « بارو » ، كذلك الأمر مع أعماله اللاحقة الأكثر تجريدا ، اذ تركت نفس الأثر على العازف الفرنسى

المنفرد « ايف ليبرتون » ومخرجي « تياتردى موفمو ـ مسرح الحركة » و « كلير هيجن » و « ايف مارك » والثنائي الأمريكي « كورين سوم » و « ستيف وامون » و « فيراويبو » و « بيرت هوت » والمخرج البلجيكي « يان روكس » بمسرح « براميد أوب دى بونت » والمخرجين الهولنديين « ويلى سبور » وفريتز فوجلز والكنديين « دينيس بولانجيه » و « جان اسلين » « افيبوس » و « جليز ماهيو » (كربون ١٤) و « جورج مولنار » و « جوزيب كونديللو » والأمريكيين «ليونارد بيت» و « جان مونرو » و « دانيل شتاين » و « مرجريت ماتيو » و «بونتين» و «دولسينيا» و «لانجفيلدر» و «كارى مارجولينر» و « تونى براون » و « وليم فيشر » وآخرين • هذه المجموعة المتنوعة تتمتع بسمة أساسية توحد بينها ، وهي عبارة عن أساس متماثل في التدريب وقوة دافعة ما بعد حداثية متشابهة في الأداء •

رأى بعض المسرحيين فيما كان يعتقده « دكرو » من أهمية التدريب التكنيكي تعقيما (من عقم) خطيرا ، وتمثل رده في هذا الشأن في عقد مقارنة بين دراسة المايم ودراسة التكنيك في الموسيقى أو الرقص ، اذ يكاد أن يكون من البديهى ألا تعيق دراسة التكنيك الراقصين أو الموسيقيين الكبار ، بل تحررهم في سبيل التعبير • ولم يكن هناك من رأى هذه النقطة بذلك الوضوح الذى رآها عليه « يوجينوباربا » Barba عندما قال : الممثل الذى « يؤدى » داخل نطاق شبكة من القواعد الشفرية يملك حرية أكبر من ذلك الممثل ـ والغربى على وجه الخصوص ـ الذى يعد سجين العشوائية وفقدان القواعد» ويمضى « بربا » الى مقارنة دروس «دكرو» بتلك الدروس المستفادة من الأساليب الشرقية :

بنفس الطريقة التي يستطيع خلالها ممثل الكابوكي (الياباني) تجاهل أفضل أسرار « النو » ، فلمما ينطوى على دلالة عميقة أن « ايتيان دكرو » ـ وهو الأستاذ الأوروبى

الوحيد على نحو التقريب الذى بلور نسقا من القواعد نستطيع مقارنتها مع تلك القواعد التى تقوم عليها التقاليد الشرقية ــ يسعى الى أن ينقل الى طلابه نفس روح الانغلاق المحكم لأشكال المسرح المختلفة عن مسرحه هو (« باربا » ١٩٨٢ ص ٦) ٠

ولعل أحد أفضل المتحدثين فى الأونة الأخيرة فى المناظرة القديمة حول العلاقة بين الشكل والمضمون هو « جيرزى جروتسكى » الذى استمد منه « باربا » دون شك بعض انطباعاته عن الأعمال العالية التركيب التى تسمح بقدر من التلقائية ٠ وقد كتب « جروتسكى » :

« لعله درس صادق ذلك الذى نستمده من المسرح المقدس سواء أكنا نتحدث عن دراما العصور الوسيطة فى اوروبا أو الدراما البالينية أو « الكاتاكالى » الهندية ، بأن التلقائية والنظام لا يضعفان الواحد الآخر بأى حال من الأحوال ، بل يعززان الواحد الآخر بشكل متبادل ، وأن ما هو بدائى يغذى ما هو مركب والعكس صحيح ، حتى يغدو بمثابة النبع الأصيل لنوع من التمثيل يتميز بالتوهج ٠ وهذا هو الدرس الذى خفى على « ستانسلافسكى » الذى ترك للدوافع الطبيعية السيطرة وغمض على « بريخت » الذى أعطى تأكيدا أكثر مما ينبغى على تركيب الدور » ٠

(جروتسكى ١٩٦٨ ص ١٢١) ٠

وكتب « دكرو » ما يلى كمذكرة برنامج لسلسلة من المحاضرات ألقاها « جنت » Ghent فى بلجيكا فى عام ١٩٠٢ :

« تتلخص الدروس التى سألقيها فى الفصل بين ما هو طبيعى وما هو تركيبى فى المثال ٠ وهو نفس المنهج الذى تنتهجه الكيمياء ، وكذلك منهج الرسم بل وهو المنهج الذى تنتهجه كل الفنون الجميلة ــ باستثناء فن الممثل ــ وخصوصا

الموسيقى التي تعد اكثر الفنون الجميلة اعتمادا على التكنيك من جانب وأكثرها امانة فى تصوير ذبذبات الروح من جانب أخر • ونود من ثم أن يكون جسم ممثل المايم اشـبه بصف المفاتيح لعازف البيانو • أما بالنسبة للتصاميم التى يتعين على الجسم بأكمله ان يؤديها أو يؤديها كل طرف منه أو كل مجموعة من الأطراف ، فانها ـ أى تلك التصاميم ـ تنبثق من الروح الهندسية • واذا كان واضحا أمام ناظرى كل من كان أن التكنيك ، فى الموسيقى ، لا يشل الالهام ولا يصيبه بالعقم ، بل وعلى النقيض من ذلك ، يساعد على ولادته وعلى تنفسه ويوفر له رداء احتفاليا • ولا يرى المرء الممثل أدنى اختلاف مع ما هو قائم فى عالم الموسيقى •

ورغم ذلك لا يرى «دكرو» فن الممثل من منظور مختلف، اذ يعتقد أن فن المايم هو بالدرجة الأولى فن جاد ثم بالدرجة الثانية فن كوميدى • وعلى نفس المنوال فان الرسم والنحت والرقص والدراما كلها فنـون جادة بالدرجة الأولى وليست فنونا كوميدية • ولو كانت كذلك فهى كذلك بالدرجةالثانية وحسب • ولكن فن المايم يرتبط لسبب أو لآخر ، لدى الرأى العام بالكوميديا ، الا أن « دكرو » يؤكد على السمات الأكثر سموا ونبلا لهذا الفن •

ظهر السـلم الموسـيقى منذ وقت طويل وكذلك عجلة الألوان وظل السلم الرمادي جـزءا لا يتجـزأ من الأدوات المتعارف عليها للفنان البصرى • واستمر للرقص أسـاس مقنن على امتداد قرون طويلة • ولـكنه وقـع عـلى كاهـل « ايتيان دكرو » أن يستخرج سلما خاصا للمايم أو سلسلة من السلالم الفنية للجسم الانسانى • وهذه السلالم ـ طأطأة الـرأس ، المطرقة (الـرأس + العنق) ، تمثال نصـفى (رأس + عنق + صدر) ، جذع (رأس + عنق + صدر + وسط) بدن (رأس + عنق + صدر + وسط + حوض) مع توافق أو تعارض مع المحور وهلم جرا ـ وهـذه السـلالم

لا تعدو كونها مجرد بداية لتكنيك يشمل (الأوزان المضادة) ــ الجسمية والنفسية ــ والاستعارة الأسلوبية والاستعارة الرياضية البدنية ، والمشى وتكنيكات الذراع واليد والتمثال المتحرك وهكذا دواليك ٠

ولقد احتل البحث بصفة دائمة مركز الصدارة لدى « دكرو » ثم جاء الأداء بعد ذلك ٠ وتحت وطأة الضرورة انبثقت مادة أدائه ، فى العادة ، من عمله داخل حجرة الدرس ، طالما كان التدريب هو الطريقة الوحيدة التى يستطيع « دكرو » أن « يفرخ » خلالها ممثلين قادرين على تجسيد مفاهيمه ٠ ومثلما لا نصادف أى راقصين يرقصون بأسلوب « جراهام » قبل أن تقوم « مارتا جراهام » بتدريبهم. كذلك الأمر لم يكن ثمة ممثلون يؤدون المايم الجسدى قبل قيام « دكرو » بتدريبهم على آدائه ٠ ولو أن معظم الراقصين يفتقرون الى الحس اللازم بالوزن والافصاحات الدقيقة اللازمة للمايم الجسدى ، وبعض الممثلين الناطقين يتمتعون بالحس اللازم بالدراما وبقدر من التذوق للجمود الحركى ولكنهم يفتقرون الى تدريب جسدى محدد فى مجال المايم الجسدى ٠

صادف النقاد فى غالب الأحيان رائحة حجرة الدرس نفاذة فى أعمال « دكرو » فى مجال الأداء ٠ وبعضهم وصف عروضه بأنها أكاديميةالطابع وعقائدية وتطهرية ولا يتوصل الى فهمها الا الخاصة ٠ وقد رفض «دكرو» كل هذه الانتقادات وساق فى ذلك الحجة التى تقول ان العيون التى اعتادت على ذلك المسرح الأكثر خفة والأكثر ايغالا فى الترفيه لا تستطيع النظر والتحديق فيما يحاول « دكرو » أن يصل اليه كى ترى عمقه ووزنه ٠

وقدم « جوردون كريج » فى عرضه لبرنامج يوم ٢٧ يونيو ١٩٤٥ عدة ملاحظات شديدة الوضوح وغالبا ما يقتبسها عنه كثيرون منذ ذلك الحين حول أهمية ما وقعت

عليه عيناه • ففى تلك المقالة التى أعيد نشرها فى ينـاير ١٩٨٠ ، فى عدد « بصمات » قال « كريج » انه لاحظ فى أداء « دكرو » ابتكار أبجدية أ ب ج للمايم • ومثل هـــذه المقالات التى تصف « دكرو » بـ « سيبويه المايم » شجعت ذوى العقول الضيقة على تصور أن « دكرو » استبدل الكلمـات بالحركات ، بينما الصحيح أن انجازه يتمثل، على النقيض من ذلك فى اعطاء الحركات أولوية فى حد ذاتها و باستقلال كامل عن الكلمات • وبذلك تراه يقف موقفا متعارضا بشـــكل مباشر مع « بييرو » Pierrot فى القرن التاسع عشر ، ذلك الفنان الذى جاءت حركاته فى واقع الأمر بديلا للكلمات التى حظرتها سلطة الامبراطور •

جـان لـوى بارو

ولد « بارو » راقصا • لكنه خلق من نفسه ممثلا كبيرا من ممثل التايم • وفى نهاية المطاف وجد سعادته فى أن يكون ممثلا دراميا •

جان دورسى

لم أكن شخصا واحدا بل كنت ثلاثة أشخاص •

جان لوى بارو

جاء الى هذا العالم قبيح المنظر يحمل على كتفيه رأسا ضخما وتحمله رجلان متوسطان واحتاج ثمانية عشر شهرا كي يتعلم المشى • ولـكن العالم أشار اليه فى وقت لاحق بالبنان لوسامته الفائقة ووشاقته النادرة أثناء حركته على خشبة المسرح • مات والده وهو لا يزال فى ميعة الصبا ويحكى عن نفسه أنه قضى حياته « باحثا عن الأب » (« بارو » ١٩٧٢ ص ٢٩) • وكان « بارو » شغوفا على وجه خاص بالرياضيات وفى بعض الأحيان كان يحل مسائل رياضية أثناء النوم وبرع فى اكساب الرسوم الثنائية الأبعاد بعدا ثالثا كي تغدو ثلاثية الأبعاد أى مجسمة • ومثل « دكرو » عرف العمل اليدوى فلقد اشتغل كـ « غنام » ــ أى راعى غنم ــ وجامع عنب وحصاد وبائع زهور • وقد درس «بارو» لفترة وجيزة فى مدرسة اللوفر Ecole du louvre • ولـكن محاولاته فى فن الرسم لم تكن ناجحة • ولولا الخطاب الذى

أرسله ذات يوم الى شارل دلان Charles Dullin فى مسرح الورشة Theatre de l'Atelier لما وضع أقدامه على طريق مهنته فى عالم المسرح . ورغم أن « بارو » كان يحلم بالتمثيل ، الا أنه لم يكن قد اختلف الى المسرح أكثر من عشر مرات فى حيـــاته حتى ذلك الوقت . ولقد سمح « دلان » لـ « بارو » أن يحضر ــ كمستمع ــ دروس معهد الورشــة بالمجــان ، وفى يوم ٨ سبتمبر ١٩٣١ أى فى عيد ميلاده الحادى والثلاثين صـعد « بارو » الى خشبة المسرح لأول مرة فى دور خادم فى مسرحية « فولبونى » ولقد كتب « بارو » يقول :

« ما التأثر فى حقيقته سوى لقاء . فالمرء لا يستطيع أن يتأثر بأى شىء لا يكون قد جسده حقا وصدقا . والتجسيد ليس مجــرد لقــاء بل وقد يكــون عبــارة عن اعتراف . فالتجسيد عبــارة عن اكتشــاف حثيث لشــخصيتنا ، يفضل تجربة شخص آخر » (١٩٢ ــ ص ٦٢) .

كان أول لقاء هام لـ « بارو » هو لقاءه مع « دلان » ويقر « بارو » بأن عبقرية «دلان» تكمن فى أنه ظل بصفة رئيسية وبصورة دائمة انسانا من لحم ودم . كما ظل قادرا عــلى أن يخلق حول نفسه جوا من التتلمذ والنقــاء الفنى الخــالص والاتساق والكمال (١٩٥١ ص ١٣) .

والســـمة التى رآها « بارو » فى « دلان » هى نفس السمة التى رأيناها فى « كوبو » و « دكرو » وهى عينهــا التى سنراها فى أوقات لاحقة فى غيرهما من الحداثيين الذين نذروا أنفسهم لمذهب يقوم على النقاء الفنى الذى ينطوى على بعد أخلاقى عميق الى جانب بعده الفنى . وقد تكون رغبة « بارو » فى قيادة فرقة مسرحية قد نبعت لديه من اعجابه بالقوة الفنية والروحية التى يتمتع بها « دلان » :

كل شىء عبارة عن اشارة . من الذى دعا الآخر ؟ هــل كنت أنا الداعى أم أن الورشة هى التى كانت داعية ؟ هــل

كنت مخطئا عندما وصفت الأمر كله بأنه ولادتى الثانيــة و « دلان » بأنه والدى الثــانى ؟ (« بارو » ـ ١٩٧٢ ـ ص ٦٧) ٠

كان اكتشاف « بارو » لطريقه الفنى أشبه بـ « عــودة جديدة الى مسقط رأسه فى وطنه ٠ وفى الورشة درس «بارو» فن الارتجال على يدى « دلان » حيث ركز على صدق المشاعر والأحاسيس قبل التعبير وكانا يرتجلان مثلما كان يرتجـل « كوبو » مع تلاميذه حول مواضيع من قبيل الميلاد واكتشاف الذات والبيئة والعواطف وسلوك الحيوان والسمات الحيوانية فى الانســان والصفات الانسانية فى الحيــوان بالاضــافة الى دراســة الآداب الكلاســيكية والرياضة البدنيــة ٠ وكانت القدوة التى طرحها معهــد « الكولومبى العجــوز » لا تزال حاضرة الى حد كبير أمام عينى « دلان » وآخرين ممن لمست شغاف قلوبهم تلك الأفكار الأصيلة التى طرحهــا « كوبو » خلالمحاضراته هناك ، ففى درس « ستانسلافسكى » ، درس « بارو » على سبيل المثال « علبة الكبريت » التى يصفها من الذاكرة (غيبيا) ثم يصبح عود كبريت كما لو كان عــود الكبريت شــخصا ٠ ولقــد قدم « دلان » لتــلاميذه أفكار «ميورهولد» مثلما عرفهم على أفكار «ستانسلافسكى» ٠ وتعلق « بارو » بوجه خاص بمقولة ميور هولد Meyorhold التى تذهب الى « أننا لا نستطيع الدخول الى عالم المسرح الا عن طريق عالم الرياضة البدنية » أو كما كتب « آرتو »فى وقت لاحق « الممثل رياضى من حيث الجوهر » (١٩٥٨ ـ ص ١٣٣) ٠

واذا كان اللقاء الذى جمع بين « بارو » و « دلان » قد كشف على نحو سريع عن جانب من جوانب شخصية «بارو»، فان لقاءه مع « دكرو » قد كشف النقاب عن جانب آخر من هذه الشخصية الفنية والمركبة ٠ ويتذكر « بارو » أنه بحث مع « دكرو » فى طبيعة المايم الذاتى والمــايم الموضــوعى ٠ فالمايم الموضوعى الذى يفيد فى خلق الايهامات يســتند الى

المقولة التي ترى « أن الوجود المتخيل لجسم ما لن ينتقل من عالم الخيال الى عالم الحقيقة الا عندما يوحي جسد ممثل المايم بشكل ملائم بذلك الخلل العضلي الذي يفرضه ذلك الجسم عليه • » (« بارو » ١٩٥١ ص ٢٧ ـ ٢٨) ويصف « بارو » هذا الدرس بشأن الأوزان المضادة بأنه مفتاح المايم الموضوعي • ولدراسة المايم الموضوعي صلة واضحة بالبانتومايم الصامت الذي عرفه القرن التاسع عشر تتمثل في اشتماله على خلق ايهامات مثل المشي محلك سر ، والمشي في عكس اتجاه الريح والصعود والنزول على السلالم وتصويرات أخرى للأفعال (الأحداث) والأشياء في العالم الخارجي ، وبينما كان البانتومايم ، في القرن التاسع عشر ـ وعلى قدر ما تسعفنا به السجلات المكتوبة والمرئية التي لم يلحقها الاندثار ـ عملا من أعمال الأطراف بصفة رئيسية : ملامح الوجه التي تتحرك بشكل أسهل بالاضافة الى اليدين والذراعين فلقد أصبح فن « دكرو » و « بارو » أكثر جسدية وصارت الايهامات لديهما تنبع من الجسم كله وخصوصا من الجذع • ومن هنا اكتسب اسمه : المايم الجسدي •

يحدد « بارو » المايم الذاتي باعتباره « دراسة حالات الروح التي تترجم الى تعبير جسدي : الوضع الميتافيزيقي للانسان في الفراغ » (« بارو » ١٩٥١ ص ٢٨) • وبينما عرف القرن التاسع عشر المايم الموضوعي ، وعومل بشكل بسيط على نحو مختلف في القرن العشرين ، الا أن المايم الذاتي يعد ابتكارا حديثا بصفة خالصة ، وقد يكون من المحتمل ألا يكون القرن التاسع عشر قد عرفه ، تماما على غرار ما فعل مع الرقص الحديث الذي يولي اهتمامه أيضا وبطريقته الخاصة ب « حالات الروح التي تترجم الى تعبير جسدي » فمثل هذا النوع من الرقص لم ير النور قبل «ازادورا» و « روث سان دينيس » و « تيدشون » في القرن العشرين • وكانت هذه الدراسة للمايم الذاتي بمثابة « دراسة جذابة تستطيع أن ترقى بالمرء الى مراتب الفن

الدينى • ولدى قيامنا بأبحاثنا (هكذا) فى المايم الذاتى شعرنا بأننا نقترب شيئا فشيئا من الممثلين الشرقيين البياليين فى جنوب شرقى آسيا وأحسسنا أننا نكتشف مرة اخرى الفن التشكيلى للتراجيديا الاغريقية • (« بارو ». ١٩٥١ ص ٢٨) •

واذا كان المايم الموضوعى قد عبر عن نفسه خلال الايهامات فلقد عبر المايم الذاتى عن نفسه لدى البحث الذى قام به « دكرو » خلال مناطق « التماثيل المتحركة » Statuire Mobile و « انسان فى حالة تأمل حالم » « Homme de songe méditation » وهى مناطق سماها البعض مناطق مجردة • ولكن «دكرو» رأى أن هذه المناطق تضرب بجذورها بصفة دائمة وعلى نحو وطيد فى أعماق ماهو مجسد، بصرف النظر عن القدر الذى تلوح عليه من التجريد فى عينى الناظر غير المدربتين • وقد استطاع « دكرو » أن يترجم دراسته للأوزان المضادة من المايم الموضوعى الى المايم الذاتى • وكان غالبا ما يتحدث فى دروسه التى يلقيها على تلاميذه عن الكيفية التى يشبه خلالها شبها كبيرا الممثل الذى يحمل وزنا ماديا ثقيلا ذلك الممثل الذى يتحمل عبئا ميتافيزيقيا ثقيلا • ونصادف هنا وللمرة الثانية اشارة الى الفن الدينى ، اذ كان الممثل الشرقى والتراجيديا الاغريقية مرتبطين كلاهما بأبحاث « دكرو » • ولقد استهدف « دكرو » من وراء هذه الأعمال التى شارك فيها « بارو » مثلما استهدف « كوبو » قبله ، أن يعود الى النبع المقدس للدراما • ولقد توخت هذه الأعمال أن تبتعد قدر ماتستطيع عن الترفيه التجارى • والحقيقة أن هذه الأعمال كانت لتبوء بالفشل لو كانت قد انغمست فى الترفيه • وكان النضال فى سبيل العودة الى هذا النبع المقدس سمة حديثة (وفى الوقت نفسه كلاسيكية نظرا لأن ما هو حديث وما هو كلاسيكى غالبا ما يشبه أحدهما الآخر) فى قوته ونقائه وفى اختياره الدقيق لهدف محدد •

وبينما يستشعر المرء مع « كوبو » و « دكرو » مذهبا يكاد ان يقوم على الزهد والتقشف ، يلاحظ وراء كتابات « بارو » وفي أعماله معا وبسهولة أكبر شخصا ملهما وحالما ومجنون مسرح bête de théâtre ولا يستطيع أحد أن يتصور أن يقضي « كوبو » أو « دكرو » الليل بطوله على خشبة المسرح في الورشة Atelier كما فعل « بارو » اذ نام في سرير « فولبوني » ووصف ذلك في وقت لاحق بقوله : قضيت ليلة الحب الأولى لى فى النبع الذى أستقى منه فنى (١٩٧٢ ـ ص ٧٧) حقا لم تكن شخصية « بارو » شخصية مثقف أو محلل ، ولكنه حاز خيالا خصبا وجد صداه لدى الفلاسفة الأمريكيين التأمليين الصوريين Transcendentalists الذين غصت كراساته بأقوالهم ابان الفترة التى قضاها فى الورشة ٠

قاد عشق « بارو » للأدب الأمريكى الى رواية الروائى الكبير وليم « فوكنر » عندما تمددت أحتضر As I Lay dying وهى رواية أخذ « بارو » يستكشف امكاناتها المسرحية خلال عامه الأخير في الورشة ٠ ولقد هزته بعمق تلك الرؤية البصرية التى تتسم بها الرواية ، وهى الرؤية التى قامت بدور « العامل المساعد ووقفت ك « طوطم » استطعت أن أجمع حوله كل الأفكار والأحاسيس التى تراكمت لدى عن المسرح » («بارو» ١٩٧٢ ٠ ص ٨٤) ؛ كما وجد « بارو » نفسه مشدودا الى السلوك الخالى من الألفاظ للشخصيات البدائية التى رسمها «فوكنر» ٠ وبينما استهدف « بارو » أن يعمل بطريقة مختلفة عن البانتومايم مثلما هى مختلفة عن الطريقة التى انتهجها فى عمله مع « دكرو » ٠ ودون أن تملأ رأسه نظرية مسبقة أو عقيدة جامدة فى الموضوع ٠ وعوضا عن ذلك كان يسعى الى اكتشاف الطابع الأكثر حدسا أو قل الحيوانى للمايم ٠ وعبر اقتباس «بارو» لقصة « فوكنر » التى تدور حول أم فى مرضها الأخير ترغب فى رؤية تابوتها وقد نجره أحد أبنائها أمام عينيها وفى

نهاية الأمر تلفظ الأم انفاسها الأخيرة · لم يعثر « بارو » هنا على بانتومايم وحسب ، بل على لحظات الصمت للمسرح الناطق · وفى وقت لاحق أشار الى الأمر بصفته « فى المقام الأول مشكلة الممثلين الذين يتكلمون دون أن يقولوا شيئا » (فايس ص ٤) · وكان هذا هو الفـرق الذى رآه كـل من « دكرو » و « بارو » بين البانتومايم الأخـرس الذى عـرفه القرن التاسع عشر ، وكان صامتا فى الأصل نتيجة للقيـود الحكومية المفروضة عليه وبين المايم الحديث الذى ظهر فى القرن العشرين ، وهو مفعم بالقدرة على اختيار الصمت أو المايم الصوتى ، كأداة تعبير أقوى ·

فى رواية « فوكنر » « عندما تمددت أحتضر » نقابل شابا متهورا جامحا يحاول ترويض حصان أشد تهورا وجموحا « على حد وصف « بارو » الذى طالما وصفَ نفسه ابان شبابه بأنه fauve أى حيوان برى · « وهكذا أثار هذا الحصان اعجابى من وجهة نظرى كفنان مايم · وبالتالى شرعت أعمل فى هذه الرواية من وجهة نظر الحصان » (١٩٥١ ــ ص ٣٠ ــ ٣١) ولقد لعب المايم الصوتى مثله فى ذلك مثـل النص المكتـوب دورا مهما فى اقتباس « بارو » لرواية « فوكنر » تحت عنوان جديد هو : Autour d'une mère « حـــول أم تحتضر » · ولقد احتل المايم الصوتى ــ الذى بدأ خــلال الارتجال فى مسرح « الكولومبى العجوز » Vieux Colombier واستمر عبر تعاليم وأداء « دكرو » ــ مكانة مهمة فى أول مسرحية يؤديها « بارو » ، وبرز على نحو ذى شأن فى سوميدا Sumida التى مثلها كل من جان ومارى ــ هيلين داستى وكان « جان داستى » قد اشترك بالتمثيـل فى « حـول أم تحتضر » · ·

تمثلت الضـوضاء الوحيـدة التى سـمحت لنفسى بأن أصدرها خلال أدائى لـ « حول أم تحتضر » فى الصوت الموقع الذى صعد من قدمى العاريتين على خشبة المسرح ، والنبض

السحرى الذى انبعث من قلبى ، وذلك الشــعر الموزون فى تنفسى ٠

كان الأمر أمر مسرح فى حالته البدائية ٠

أما فيما يتعلق بالنص : فلم يتجاوز مشهدين توضيحيين قصيرين مكتوبين بلغة نثرية قاطعة ومحددة ٠ وكان هذا بمثابة تنازل على أى حال ، الى جانب مونولوجين غنــائيين طويلين ألقتهما الأم بعد وفاتها ٠ أما الأغانى فكانت عبــارة عن جوقين يضمان أصواتا عديدة دون نص ثابت وكانت الشفاه تهمس بها فى غالب الأحيان منغمة بفضــل شــوكة رنانة هبطت علينا نغمتها عبر خفق الأجنحـــة ٠) (« بارو » ـ ١٩٥١ ص ٣٦) ٠

ولقد ترجم استكشاف « بارو » للمايم الصوتى الذى وصفه بـ « شعر التنفس الموزون » فى أحد المشاهد لـ « حول أم تحتضر » سكرة الموت الى :

سلسلة طـويلة من الأنفاس المحسـوبة التى أحدثت تأثيرا مخيفا يماثل صرير المنشار فى يدى الابن ـ النجـار الذى راح ـ حسبما أرادت أمه ـ ينجـر لهـا تابوتا أثنـاء حشرجاتها الأخيرة ٠ (١٩٥١ ـ ص ٣٩) ٠

هل كانت مسرحية « حول أم تحتضر » بالنسبة لـ «بارو» ماكانته « آنسات أفينيون » بالنسبة لـ « بيكاسو » ؟ لقـــد استخدم « بارو » فى ثنايا الاقتباسات التى نقلناها عنه كلمة « بدائية » فى وصفه أول الأمر للشخصيات التى صـــورها « فوكنر » فى روايته ثم فى معالجته المسرحية وهى معالجة وصفها هى الأخرى بأنها « طوطم » كما وصف أسلوبه فى المايم بأنه حيوانى خالص ٠ » وأشار الى نفسه كـ « شـــاب همجـى » ٠ والحقيقـــة أن « بارو » كان أكثر ديونيزية Dionysian وفطرية من أستاذه « دكرو » الذى كان فى

غالب الأحيان ابوللونيا Apollonian وعقلانيا فى نزعته الحداثية فلديهما نرى الاتجاهين الأولين (الرئيسيين) للحداثة ـ وهذه نزعة نستطيع أن نطلق عليها باللغة الدارجة وصف « ملخبطة » و « مترستقة » يضم فرع « الملخبطين » « فان جوخ » و « جاكسون بولوك » وبين النوع الآخر نجد « موندريان » و « برانكوزى » · ولكن « بارو » ميز نفسه عن معلمه ، كما يتعين على كل التلاميذ أن يفعلوا ، اذا كان لهم أن يحملوا عن جدارة اسم فنانين ، عبر استكشاف الجانب الفطرى لطبعه الذى يتعارض مع المنظور الأكثر تحليلية الذى لازم « دكرو » ·

ومع ذلك كان الاتجاهان كلاهما ماثلين فى « حول أم تحتضر » بكل تأكيد ، وهى المسرحية التى وصفها « أرتو » بأنها عبارة عن حب عظيم غض الاهاب ، وفتوة مفعمة بروح الشباب وجيشان تلقائى يتفصد حيوية « تتدفق » خلال حركات منظمة وايماءات رياضية الأبعاد تحمل أسلوبها الخاص الذى يضارع زقزقة الطيور خلال صفوف فى غاية نسقتها يد ساحر بارع » (١٩٥٨ ص ١٤٥) ·

يعزز « أرتو » بوصفه المؤثر هذا للمرض الذى قدمه « بارو » التركيز الذى نحا نحوه « بارو » فى كتاباته عن « حول أم تحتضر » على البدائى · ولعلنا نلاحظ أن مقالة « أرتو » مرصعة بعبارات من قبيل « سحرى » و « مقدس » و « رقية » و « أطباء / سحرة » ·

ولكن عمله ، أى عمل « بارو » ، يستخدم ذريعة «المسرح للمسرح» التى تفتح مجالا طبيعيا يحتاج الى من يملؤه ويبحث فضاؤه عمن يفرشه بايماءات حية حتى ينبض هذا الفضاء بشكل سحرى ويطلق داخل نفسه حشدا من الأصوات ويكشف عن علاقات جديدة بين الصوت والايماءة والصوت الانسانى، ومن ثم نستطيع أن نقول ان ما صنعه « جيه ال بارو » هو فى حقيقة الأمر مسرح بالمعنى الكامل (١٩٥٨ ص ١٤٦) ·

يصف « أرتو » فى هذه الفقرة نوعا من المسرح السحرى التعاويذى الذى يصاحبه « حشد من الأصـــوات » تنتج عن طرقعة أطراف الجسم والأصوات التى تصـــدر عن الحنجرة البشرية ــ دون كلمات ــ وتكشـــف عن علاقات جـــديدة بين الصوت والايماءة والصوت الانسانى · ومثل هـــذا النـــوع من البانتومايم / المسرح بعيد بشكل واضح عن البانتومايم الصامت « الأبيض الوجه » الذى عرفه القرن التاسع عشر ، اذ استعاد ذلك البانتومايم صوته وحيويته خلال تواصله مع الأشكال المسرحية فى آسيا وأفريقيـــا ، وهى أشـــكال بدت لـ « بارو » ولسائر الفنانين الحداثيين أكثر حيوية من الأشكال الأوروبية السائدة التى اعتراها الوهن ·

ويصف « جان دورسى » عرضـــا منفردا قدمه « بارو » بعد ذلك بعدة سنوات باسم (مرض ــ عذاب ــ موت) يعتمد على مشهد الموت فى مسرحية « حول أم تحتضر » وقد ظهـــر العرض فى برنامج عام ١٩٤٥ الذى أشرنا اليه فى خطوطه العريضة فى الفصل السابق على هذا النحو :

فجأة سحب التمثال النصفى ، وأقصد «بارو» ، نفسه الى أعلى وامتد الذراع الأيمن بشكل يائس نحو السماء · لحظة من الجمود المطلق · الذراع الممتد ينخفض · راحة اليـــد تنقلب نحو الأرض ببطء ، ببطء شديد · شديد يمر الذراع أمام الرأس · أمام العنق · أمام الصدر وبذلك انمحت منه الحياة · (١٩٦١ ص ٥٦) ·

هذا هو نوع الأداء الذى استحضره « أرتو » دون شك الى ذهنه عندما كتب كى :

نعيـــد صـــياغة الســـلسلة ، سلسلة الايقاع التى اعتاد المشاهد أن يرى فيها حقيقته فى المشهد ، يلزمنا أن نســـمح للمشاهد أن يتمثل نفسه بالضرورة فى هذا المشهد نفســـا نفسا وخفقة خفقة · (١٩٥٨ ص ٢٤٠) ·

حقق « بارو » فى مسرحية « حول أم تحتضر » ـ ولو أن ذلك حدث بأسرع مما كان يتوقع « دكرو » منه ـ ما حدد « دكرو» ملامحه فى «كلمتان عن المايم» كعلاجه الخاص لمسرح مريض • وقد امتدت هذه المسرحية الى ساعتين ولو أن النص الناطق لا يستغرق سوى نصف الساعة وحسب، تتحدث خلالها الشخصيات مع نفسها • وتتكلم الأم بعد أن توفيت ، وذلك لأن « الكلمات لا تظهر الا على الجانب البعيد للحقيقة » على حد قول « بارو » (١٩٧٢ ص ٨٦ ـ ٨٧) وكان الممثلون يؤدون بأنفسهم « الفنون الدخيلة » كما استخدموا المايم الصوتى والنص الذى يختارونه وينقحونه ما لم يكتبوه بأنفسهم • وبدا أن الثورة فى التمثيل التى دعا اليها « دكرو » تجسدت لدهشة الجميع فى غضون وقت قصير وحسب • (فى الحقيقة سرعان ما ينبثق تيار ثورى مضاد كى يمحو هذا النصر من تاريخ المسرح ، ويتمثل هذا التيار فى ذلك الفيلم الذى حاز شعبية واسعة : « أطفال الفردوس » وهو الأمر الذى سنعرض له فى وقت لاحق) • ولقد بدا جمهور المشاهدين مفعما أول الأمر بروح عدائية تجاه العرض الأول لـ « حول أم تحتضر » ولكن المسرحية بددت هذه الروح لدى الجمهور الذى قابل « بارو » وزملاءه بالتصفيق عقب انتهاء العرض • وغادر الجميع المسرح ، ولم يتركوا وراءهم سوى « أرتو » وقد أسكرته حرارة الحفاوة •

كتب « بارو » يقول : (بعد شخصية « شارل دلان » القوية والصداقة الوطيدة مع « ايتيان دكرو » ، أثارت العظمة التى تتمتع بها شخصية « أنتونى أرتو » اعجابى الى حد كبير) (١٩٥١ ص ٤٨) •

ترى ما الذى أيقظه « أرتو » داخلى ؟ حقا كنت أحس معه أن ميتافيزيقا المسرح دخلت خلال مسام جسمى • فحتى ذلك الوقت وبفضل التدريب الذى تلقيته فى « الورشة » ،

وتلك الليلة التى قضيتها فى سرير « فوليـونى » وهاتين السنتين اللتين مكثتهما مع « دكرو » وتعرفت أثناءها عـلى فيزياء الجسم الانسانى ٠٠ والمناهج الشرقية التى اكتشفتها خلال قراءاتى التى أشار على بها « آرتو » ، كل ذلك جعلنى أصبو الى آفاق أخرى تختلف عن ذلك الأفق الشديد الوضوح للجسد ٠) (١٩٧٢ ص ١٠٥) ٠

وسرعان ما أدت أعمال « بارو » به الى صناعة الأفلام بعد نومانس Numance والجوع La faim وهما عمـلان تجريبيان ينتميان للمايم بعد الحديث، استخدما المايم الصوتى والنص المكتوب واقتفيا أثر « حول أم تحتضر ») كما أنتج « بارو » أعمالا أخرى تعتمد على نصـوص جيـدة الصنع لا تسمح الا بمجال أضيق للحركة والمايم الصوتى واستخدام الأقنعة وغير ذلك من التقاليد النابعة من آراء « كوبو » فى « الكولومبى العجوز » ٠ ويستطيع المرء أن يقول ان « بارو » اختار ألا يواصل خط المسرح الذى تبناه « معهد الكولومبى العجوز»، الذى لا يعده رغم عبقرية مديره وكثير من ممثليه، سوى مشروع تجارى ٠ وبهذه الصفة اعتمد فى استمراره على مبيعات شباك التذاكر ٠ ومن ثم اضـطر لأنـواع من التنازلات التى تضطر اليها كافة المسارح التجارية كى تستمر على قيد الحياة وبعد «حول أم تحتضر» و «نومانس» Numance و « الجوع » لم يستطع « بارو » أن يقول مرة أخرى ، بتلك الثقة الزائدة أن المسرحية « لم توجـد قط كنص ٠ فهى لا تزيد على كونها مجموعة من الممثلين ومخرج يعملون على خشبة المسرح والمسألة ليست سـوى مسرح يسـعى الى تطهير نفسه من الشوائب » (١٩٧٢ ص ٨٤) ٠

أعتقد « دكرو » أن « بارو » يمكن أن يكون واحدا من أفضل ممثلين أو ثلاثة ممثلين من ممثلى المايم فى العـالم ، ولكنه اختار عوضا عن ذلك أن يكون واحدا بين ممثلين أو ثلاثة ممثلين بالمسرح الناطق فى العالم٠ وخلال مناقشة جرت

مع « مدام داستي » قالت ان السبيل لكي يكون المرء ممثـل · مايم عظيما :

ليس هو السبيل الذى سلكه « بارو » · فلقد اختار أن يشكل فرقة مسرحية ، ومعها اختار أن يبعث الى الحياة تلك المسرحيات التي راقت له أكثر من غيرها ، وأحيانا أخرى تلك المسرحيات التى أمل أن تساعده عـلى الاستمرار ، ولو قليلا ، على قيد الحياة · ثم يعود مرة أخرى الى المسرحيـات التى يحبها ويعشقها) ·

وتشـير « مدام داستي » هنـا الى المشـكلة التى وصف « أندريه جيد » أبعادها بصورة دقيقة فى تقييمه للأسـباب التى انتهت بمسرح « كوبو » الى الفشل :

كان « كوبو » ضد العصر على نحو ما يتوجب عـلى أى فنان خليق بهذا الاسم أن يفعل · ولكن فن الدراما ينطـوى على هذا العيب المخيف : ضرورة أن يروق للجمهور اذ يعول ويعتمد عليه · وهذا فى حقيقة الأمر ما جعلنى أبتعد عنه مع ازدياد اقتناعى يوما أثر يوم بأن الحق ليس دائما فى جانب الأكثرية ·

(جيد ــ ١٩٤٨ ــ ص ١٣٩) ·

يماثل تقييم « جان دورسى » لـ « بارو » تقييم « دكرو » له ، اذ يرى «دورسى» أن «بارو» : غادر بيت ممثلى «المايم»· ويتصور أن النجاح الكبير الذى حققه « بارو » كممثل ناطق بالدرجة الأولى وكمخرج « لم يشبع طموحه » ، وعـلى غرار « دكرو » لا يطمئن « دورسى » الى أن « بارو » لا يناضـــل ضد عصره أو على الأقل لا يناضل ضد عصره بما فيه الكفاية· ويخاطب « دورسى » « بارو » بصورة مباشرة ويشير الى أن عمل «بارو»، أى عمله كمخرج، لا ينبغيأن يعنى شيئا ذا بال بالنسبة له ، فالمستقبل يحبل بنوع جديد من المؤدين الذين

لن يحتاجوا الى مخرج ، ولن يعدو المنظر المسرحى كونه زخرفا للواجهة • واليوم يجب أن يكون التركيز على العضلات ، عضلات الممثل ولعلك تعرف ذلك جيدا » •

(١٩٦١ ـ ص ١١٣) •

وفى عام ١٩٧٩ كتب « بارو » يقول أن أربعين سنة من محاولته استخدام جسده كأداة فى فن المسرح قد حولته مثلما يتحول المرء عن دينه الى دين آخر • وذلك لان جسده الذى كان يملكه « التقط » حمية دينية (١٩٠٩ ص ٧١) • وخلال الأعوام التى تلت ١٩٤٦ عبرت هذه الحمية الدينية ، مع ذلك ، وبصفة رئيسية ، عن نفسها فى أفلام ومسرحيات ظهرت فيها الحركة الى حد كبير كدعامةلنص درامي أو تصوير له ، بدلا من أن تكون مثلما حدث فى « حول أم تحتضر » ونومانس Numance و « الجوع » عنصرا رئيسيا • ولم يتكرر مرة أخرى أبدا أن تكون خشبة المسرح خالية على ذلك النحو أو كانت الأجساد عارية أو كانت آفاق المغامرةأعرض• وكان « بارو » قد ذكر انه عندما ترك « دلان » و « الورشة » وانتقل من « مونت مارتر » الى « سان جيرمان دى بريه » « مخلفا ورائى البرج العاجى فى العصر الذهبى للجماليات• وانخرطت برأس منخفض فى مجتمع البشر » (١٩٧٢ ص ٩٢) •

يعترف «بارو» فيما يتعلق بالفترةالتى أعقبت «الورشة» بأن « دكرو » ربما كان على حق ، نوعا ما ، فى تقييمه لشخصية « بارو » : لقد تركت لنفسى الحبل على الغارب عوضا عن الانكباب فى الكهوف المنزوية على البحث فى الفنون المسرحية بل وطاوعت كافة الاغراءات التى اعتادت الحياة أن تقدمها لأمثالى » (المرجع السابق ص ١١١) •

وخلال العقدين التاليين من حياة « بارو » الفنية تراوح نشاطه بين التمثيل السينمائى والانتاج والاخراج ، وكذلك التمثيل المسرحى مستغلا الأموال التى يكسبها من

المجال الأول في دعم نشاطه في المجال الثاني • ولم يترك له هذا الجدول المزحوم الا وقتا قصيرا كي يجرب عـلى امتداد الخطوط التي بدأ استكشافها مع « حول أم تحتضر » •

وفي عام ١٩٤٣ كتب « جاك بريفيه » ـ بناء على اقتراح « بارو » ـ سيناريو لفيلم مدته ثلاث سـاعات ، يقوم عـلى قصة حياة ممثل البانتومايم الشهير الذى طبقت شهرته أفاق القرن التاسع عشر « جان جاسبار دبرو » • وكان « دبرو » قد لزم الصمت خلال آدائه بسببالقيود التي فرضتها الحكومة (الفرنسية) في اطار تحديد عدد ونوعالمسارح في باريس• وكان المسرح والسينما الفرنسيان قد خضعا في وقت لاحق، ابان الاحتلال الألماني لنفس القيود • وقصة « دبرو » جديرة بالسرد على سبيل التهكم على تلك اللحظة من التاريخ • فلقد آخرج « مارسيل كارنيه » الفيلم خلال عامي ٤٣ ـ ١٩٤٤ تحت وطأة النقص في الكهرباء ولـوازم الأزياء والخشـب والجبس اللازمين لتثبيت قطع الديكور • وجرى التصـوير في استوديوهات باردة غـير مكيفة • وكان الفيلم بعنـوان « أطفال الفردوس » • وهذا الاسم يطلق على الفقراء الذين لا يقتدرون الا على حجز المقاعد الأرخص في المقاصير العليا في المسارح ، تلك المقاصير التي يغص بها «بولفار دى تمبل» الذي كان يسمى « بولفار الجريمة » في عهد «لويس فيليب» نتيجة للمخالفات التي كانت تحرر بصفة يومية لمسارحه • ويصور سيناريو « أطفال الفردوس » حياة امرأة جميلة هي « جرانس » Garance • وقد لعبت دورها الممثلة السينمائية الاسطورية « ارليتي » • وفي الفيلم تلهم « جرانس » ثلاثة رجال مختلفين ثلاثة أنـواع من الحب : حب العقـل ، حب القلب ، حب الجسد • (نلمح هنا صدى لثالوث فرانسـوا ديلسارت الذى صعد نجمه في أواخر القرن التاسـع عشر كمدرس للغناء وابتدع ابان ذلك طريقة في الالتفـات الى القدرات التعبيرية للجسم الانساني قبل وقت طويل من شيوع

عبارة « لغة الجسد ») • وكان أن اختارت « جرانس » نوعا رابعا من الحب هو حب المال •

كان طالبـو يد « جرانس » شـخصيات تاريخيـه فى باريس ابان اربعينات القـرن التاسـع عشر وهم « دبرو » (الذى مثل دوره جان ــ لوى ــ بارو) وفريدريك لوماتر وهو ممثل ميلو درامى ذاع صيته فى تلك الفترة (قام بدوره بيير براسيير) ، و « بيير فرانسوا لاسينير » القاتل الذى كان معروفا لدى الباريسيين كافة فى ذلك الـوقت (لعب دوره مارسيل ايراند) و « انسيم دبرو » والد «جان جاسبار» الذى أدى دوره « ايتيان دكرو » •

ولقى الفيلم الذى ينطـوى عـلى نقـد عميق للحيـاة الباريسية ترحيبا واسـعا من جانب النقـاد والجمهـور • ويعرض الفيلم فى غالب الاحيـان بصفته واحـدا من اهم الافلام التى انتجها الفرنسيون فى تاريخهم ، ولكن اهميته فى هذه الدراسة تنبع من دوره فى نشأة وتطور فن المايم فى القرن العشرين • فلقـد ظهـر فى وقت كانت الاتجـاهات الحداثية الجديدة فى المايم قد ضربت بجـذورها فى ارض الفن المسرحى • وكان دور « دكرو » باعتباره أستاذا معلما ومكتشفا للمايم الحديث قد أصبح راسخا • ولكن كراهيته للأداء جعلت بريقه يخبو أو يكاد • وكان واضحا ما يلى : اذا كان للمايم الحديث أن يظهر خارج ورشة « دكرو » ، فان ذلك ما كان يحدث الا على أيدى تلميذ نابغ من تلاميذه ، وهو ما كانه « بارو » اذ لقيت مسرحيات المايم الأولى التى أداها بروح حداثية لا شك فيها نجاحا كبيرا بين النقاد والجمهـور على حد سواء • وكما كتب « بارو » بعد ذلك بعدة سنوات : كان عدد الذين فهموه أى المايم الحديث ضئيلا للغاية • وندر من أولاه حق قدره وقت ذاك » (١٩٥١ ص ٢٩) • ثم انتقل « بارو » الى مسيرة فنية أوسع نجاحا اذ أصبح ممثلا سينمائيا ومنتجا ومخرجا وممثلا مسرحيا (فى المسرح النـاطق) •

ويستطيع المرء أن يتخيل ما الذى كان يحـدث لو لم يدخـل « بارو » مجال المسرح الناطق ، أو لو لم ينتج فيلم (أطفال الفردوس) بصوره الآسرة كما عرضها البانتومايم فى القرن التاسع عشر وخصوصا ما يتعلق منها بالسـحر والتـوق الى الماضى ٠

مارســيل مارســو

اشعر انني سجين داخل فني . فالجمهور لا يحب مني ان اتكلم او اكشف عن ملكاتي الخاصة او اتقمص شخصية اخرى خلاف شخصية « بيب » Bip او اتجاوز نطاق المايم التميز الذى ابتدعته . والجمهـور لا يستبشر ارتياحا لأى « مارسو » آخر سوى ذاك الذى تعود عليه وصار مألوفا لديه .

مارسيل مارسو

تتمثل المقدمة الرئيسية لـ « كوبو » ــ وهى احــدى الطفرات الملهمة التى أدخلها على تدريب الممثلين ــ فى تغطية وجه الممثل المتدرب حتى يدفع جســمه الى الارتقاء الى أفق أعرض فى مجال القدرة على التعبير . وانطــلاقا من هــذه المقولة المحورية أقصد أهمية جسم / جوهر الممثــل بدلا من أطرافه / قشوره ، جاءت ولادة المايم الحديث . ولعل هــذا هو الفرق الأكبر بين المايم الحديث وبين النموذج الذى عرفه القرن التاسع عشر لفن المايم ، ويسعى المــايم الحــديث الى الحلول محله . ففى أعمال «جان ــ جاسبار ــ دبرو» وتابعيه كان التركيز الأساسى مستقرا على الوجه واليدين ، وكانا أى ، الوجه واليدان ، يبذلان جهدا مضــاعفا كى يعوضــا اللغة المنطوقة التى جرى حظرها .

كيف اذن نستطيع تقديم تفسير لفن « مارسو » ؟

كان « مارسو » أبرز ممثلى المايم فى عصرنا الحالى ومع ذلك لم يبد عليه مطلقا أن فنه انبثق من الجذور الحديثة التى توقفنا عندها فيما سبق . وكان يؤدى وحده دون عون

سواء من جانب الكلام او المايم الصوتي ، وكان وجهه مدهونا باللون الأبيض • وكان وضع جزعه بالاضافة الى حوضه مائلا نوعا ما الى الخلف كأنه في وضع الجالس • أما وجهه ويداه فكانا هما الاثنان ممدودين بشكل متناظر نحـو الجمهور • وكان يركز ، من ثم ، على الأطراف/ القشور أكثر مما يركز على الجسم / الجوهر • واذا كنا قد عرفنا عن المايم الحديث والحداثة في فنون أخرى تشبعا بمؤثرات شرقية وأفريقيـة فيبدو أن « مارســو » من جانب آخر ، يدين بدين أكبر في فنه للتقاليد الأوروبية في « الكوميديا دى لارتى » والفيلم الأمريكي الصامت أكثر من أى انجذاب الى تقاليد أخــرى خارج نطاق التقاليد الغربيــة • واذا كانت معظم أعمــال الحداثة قد انطوت على ازدراء البورجوازية وتحد لفرضياتها الأســاسية خلال اللجوء الى الصــور والبيانات الفوضوية ــ الاشتراكية ــ السريالية • فان « مارسو » ظل متشبثا بحضن الصفوة الثقافية العالمية •

وعوضا عن أن تأتي أعماله بمثابة تحد للوضع الراهن Status quo عــلى الصعيد السياسى أو الاجتماعى أو حتى الفنى ، بدت هذه الأعمال تصديقا عليه واقرارا به خــلال لزوم الصمت فى عالم يعج بالصراخ ضد الظلم الاجتماعى والكارثة البيئية المحدقة • والمشاهد المسرحية (الاسكتشات) التي أداها بصورة بارعة أقل اثارة للجدل في القرنالعشرين مما أداه « دبرو » فى القرن التاسع عشر • واذا كان الصمت قد فرض على « دبرو » بصفته أحد الشــاردين عن المجـرى الرئيسى لمسرح باريس ، فلقد استطاع أن يعلق دون اللجوء الى الكلام ــ على نقط الضعف فى السلطات الحاكمة وعـلى المظالم التى يئن منها • ولكن « مارسو » بالتقابل ، اختــار الصمت واستخدمه في تصوير قصص خلابة حـول مصــالح حكومية معاصرة وأناس يمشون كلابهم ويبيعون البالونات • ولقد حاول لمدة قصيرة وبصورة غـير ناجحـة أن يخلع ذلك القناع الذى كان قد ثبته جيدا على وجهه ، ومثلما حدث مع

شخصية الضحية في المشهد « الاسكتش » الذى قدمه بعنوان « صانع الأقنعة » وقع « مارسو » فى صورة كان ليرغب فى تجاوزها لو لم تسيطر عليه ·

نستطيع أن نقسم حياة « مارسو » الفنية بصورة تقريبية الى اربع مراحل : الأولى من (٣٩ ـ ١٩٤٧) وتمثل بداية تكوينه الفني· وقد بلغت ذروتها في أول عرض يقدمه للجمهور كشخصية « بيب » فى عام ١٩٤٧ فى مسرح الجيب Théâtre de la poche فى باريس · واعتبارا من عام ١٩٤٧ سارت أعمال « مارسو » على محورين ، فاستمر في تطوير وأداء مشاهد (اسكتشات) « بيب » ومسرحيات متميزة من البانتومايم · وفى نفس الوقت كان يعمل مع فرقة تضم عددا من الممثلين يقدمون مسرحيات ميلودرامية على نطاق واسع وكانت البروجرامات التى أداها « مارسو » خلال هذه الفترة تتكون من أعمال يقوم بها ممثل واحد Solo بالاضافة الى أعمال أخرى يؤديها ضمن فريق من الممثلين ، لكنه كان يبرز بينهم كالممثل الأول والمخرج ، وفى عام ١٩٥٢ شرع «مارسو»فىالقيام بجولات متعددة فى سائرأنحاء العالم · وكان عبء العمل خلال هذه الجولات ، يقع على كاهل شخصية « بيب » أكثر مما يقع على فريق الممثلين · ومنذ ذلك الوقت وحتى ١٩٦٤ ، عندما ركنت الفرقة بصفة رسمية الى الاستقرار في موطنها ، انفصل لدى « مارسو » العمل المنفرد Solo الذى يقوم به عن عمله مع الفرقة · وأخذ « مارسو » يؤدى أعمالا منفردة أكثر بصورة ملحوظة من الأعمال التى يؤديها مع الفرقة المسرحية · ومنذ عام ١٩٦٤ أدى « مارسو » أعماله فى أكبر المسارح فى سائر أرجاء العالم · وقد وصلت الى ثلاثمائة عمل بصفة سنوية ·

يعد «مارسو» أصعب شخص بين الأربعة الكبار («دكرو» و « بارو » و « مارسو » و « ليكوك ») عندما يقرر المرء أن يكتب عنه · فالطبيعة السريعة الزوال لعمله (وكان معظمه

أداء وأقله تدريبا للممثلين وكتابة عن فنه على النقيض مما كان الأمر مع الثلاثة الآخرين) لا تقدم كثيرا مما يحتاجه التحليل النقدى ، كما أن سرد قصة حياته بصورة أمينة لا يوفيه حقه من الأهمية فى هذا المجال • والواقع أن حياته الفنية طويلة الى حد يقترب بها من التجديد • ثم يبتعد بها عنه لدى نقاد معينين • وبعض الرواد الذين اختلفوا الى المسرح كي يقدم لهم فن « المايم » يرون الآن أن فنه ينتمى الى الماضى بينما لا يزال الرواد الجدد يكتشفونه • والحقيقة أن ذلك الشغف الذى دب في سائر أرجاء العالم ، ما كان له أن يرى النور لولا السنوات الثلاثين التى قضاها « مارسو » فى التجوال فى ربوع الكرة الأرضية بالاضافة الى تكرار ظهوره أمام الجمهور بصفة دائمة فى ذلك الوقت • ويستطيع المرء أن يقول ان ظهوره على خشبة المسرح يكاد يناظر احتجاب « دكرو » •

وكان لهذا الظهور المتكرر « مثالب مناقبه » كما يقول الفرنسيون ، حقا شق « مارسو » المسارب فى الأرض وأنار الطريق أمام الذين اقتفوا أثره حتى صار اسمه الآن مرادفا للمايم • ولكن معظم الناس لا يختلفون فى أن المايم يحتاج الى أن يكون أكبر من مؤد واحد • ولو أن كل مؤدى المايم خلال السنوات الثلاثين الماضية استمروا يتحركون بصورة أو بأخرى تحت ظل « مارسو » ، وحتى أستاذه « دكرو » ومربيه « بارو » استفادا من النجاح الذى حققه • فلقد اشتغل «دكرو» بتدريس «المايم» فى أول الأمر ثم بأدائه فى الولايات المتحدة كنتيجة مباشرة للاهتمام الذى أثاره « مارسو » فى هذا المجال • كما ركز « مارسو » الأنظار على المايم والمسرح الفرنسيين بطريقة أسرة أفادت دون شك « بارو » • وعندما أدى « بارو » لأول مرة خارج فرنسا فى عام ١٩٤٧ فى جولاته المتعددة فى سويسرا وايطاليا وبلجيكا وهولندا لاقت مسرحياته (المايم) قبولا وتقديرا واسعين لبراعتها الفنية وجدتها الطازجة وجاذبيتها الساحرة • وأسبغ عليه الجمهور

والنقاد الحب أينما حل • ففي عالم يمر بفترة النقاهة بعد آلام حرب جائحة جاء انبثاق شخصية فريدة مثل « مارسو » يدهن وجهه باللون الابيض ويخطر متباهيا مرتديا قبعة عالية تعلوها زهرة حمراء كي ينتزع بعض الضحكات من جماهير أرهقها البكاء كما أرهقها الجهد الذى تبذله فى محاولة فهم عالم استبد به الجنون • وليس ثمة ما يستطيع تغذية نزعات الحنين الى الماضى الذى يبدو أسعد وأبسط من تلك المرارة وذلك الاحباط اللذين كان ينطوى عليهما الحاضر •

وسرعان ما رد « دكرو » على النجاح الذى صادفه تلميذه الشاب بالتجاوز السريع للتكنيكات الايهامية التى كان قد طورها ابان الفترة التى قضاها « مارسو » يتتلمذ على يديه • ولا يخالج المرء سوى شك ضئيل فى آن النجاح التجارى الذى حققه « مارسو » قاد « دكرو » الى استكشاف مناطق أعمق غورا ، للمايم تماما مثلما وجد « دكرو » لزاما عليه أن يحذف بكل سهولة تلك النقط القابلة للاستغلال التجارى من الدروس التى كان يلقيها بعد أن راح كثيرون يشيرن اليه بصفته أستاذا لـ « مارسيل مارسو » بدلا من الاشارة اليه لأى اعتبار آخر مما أداه أو صنعه • ولما تضخمت أعداد جمهوره واتسع نطاق شعبيته ، أصبح أستاذه «دكرو» أشد اسرافا فى نهجه الذى يقوم على الفن للفن ، وأكثر حمية دينية الى حد اتهام « الفنان » ، مثلما فعل أول الأمر ابان تلمذته فى معهد « كوبو » ، بأنه ساع الى الرواج الدعائى فى مقابل « السياسى » الذى وصفه بأنه قديس •

ولما بدا أن « مارسو » يمثل عالم المايم لمدة بلغت من الطول هذا الحد، بدت أحيانا وبصورة مغلوطة سائرالمحاولات التى بذلها مؤدون آخرون لتجاوز صورته أى صورة المايم الى صورة أكثر معاصرة وكأنها جحود للرجل نفسه • فلقد ظل اسم « مارسو » مرادفا للمايم لعدة عقود من الستين ، ومن جراء ذلك حاول بعض ممثلى المايم أن يحرروا أنفسهم

مما استشعروه من توقع جماهيرى ساحق بأن يغدو كل ممثلى المايم نسخا مكررة من الصورة التى طبعها « مارســو » فى أذهانهم عن ممثل المايم ٠ ولابد أن « مارســو » نفســه قد حاول مرارا أن يتخلى عن الصورة التى مكن لها بنجاح ساحق من الذيوع والانتشار ، أو حاول عــلى الأقل أن يمطهــا الى الأمام ولو قليلا ٠ وعندما غامر بالمضى بعيــدا عن شــخصية « بيب » ، مثلما فعل فى العديد من الأفلام عــلى امتــداد السنوات الطويلة التى تشكل مسيرته ، قوبل عمله بما هــو أقل من الترحيب الحار الذى اعتاده من جمهوره ٠ اذ استبدل الجمهور الأوروبى ـ بعد الحرب ـ الذى نجح « مارسو » فى صرفه عن كآبة حياته اليومية بجمهور عالمى من الشريحــة العليــا من الطبقة الوســيطة يجــد متعة ما فى التــوجه الى المسرح ، نوع من الجمهور الذى حصل على نصيب طيب من المأكل والملبس ، أى أغلبية صامتة أسعدها نهج « مارســو » ولكن سعادتها جاءت لأسباب مختلفة عن الأسباب التى ساهمت فى البداية فى بناء نجاحه ٠ عــلى أن كافة ملامح الصــورة التى مكن « مارسو » لها الشيوع عن « المايم » دفعت مؤدى « المايم » الآخرين الى الوقوف منها موقف التساؤل كلمــــا اضطروا الى استخدام كلمة «المايم» أو البانتومايم فى وصف أعمالهم ٠ وسرعان ما شكلوا فى دواخلهم توقعــا ما بأنهــم سوف يغدون مثل « مارسو » : شخصية ساحرة تدعى « بيرو » وتخلق ايهامات وصورا خلال حركات الوجه واليدين والجسم أو « بابتيست » أو « بيب » ، تدهن وجهها باللون الأبيض ولكنها لا تلجأ للكلام ، أى قصــاص ـ حكواتى صــامت من حيث الجوهر ٠

ويضع غياب الكلام، على هذا النحو، عبء القص (السرد) على حركات المؤدى ، وعندئذ تصبح هذه الحركات ـ انطلاقا من الضرورة ـ مايم موضوعيا فى معظمها وتقنيات وتقــابلات وأوزانا مضادة ايهامية تستهدف نقل معنى الأداء ٠ وبنــاء

على ذلك تكون منطقة المايم الذاتى أى ذلك الجزء من المايم الذى يترجم التحركات الداخلية للفكر والوجدان ويعد أحيانا مايم مجردا غائبة الى هـذا الحد أو ذاك من معظم الأداءات الموضوعية • وداخل هذه المنطقة من المايم الذاتى أى منطقة الأوزان المضادة الأخلاقية والروحية ، يغدو « المايم » فى حقيقة أمره حديثا • (لاحظ « أندريه مالرو » أن فنون القرن التاسع عشر تقص قصة بينما لا تقص فنون القرن العشرين شيئا) ومع ذلك استمر معظم المتفرجين ينتظرون من مؤدى المايم أن يكون قصاصا لقصة ما بصورة موضوعية وصامتة ، وليس فنانا حديثا يحاول باستخدام المايم الصوتى وأحيانا باستخدام نص ما (كما هو الحال مع « حول أم تحتضر ») أن يتتبع تموجات الفكر والروح • ويحاول الراقصون المحدثون أيضا أن يصوروا رحلات الروح فى تماين وتعارض واضحين مع باليه القصص الصامتة التى تتخللها فواصل من الرقص الذى عرفه القرن التاسع عشر • ورغم ذلك فان مفردات الحركة عند ممثل المايم ومركز الجاذبية لديه مختلفان عنهما سواء لدى راقصى الباليه أو الراقص الحديث •

على غرار كل الحداثيين الأصلاء ، تمرد « دكرو » بشكل حاسم على نموذج القرن التاسع عشر ، ذلك النموذج الذى تعرف عليه ابان طفولته • ويتذكر فى كتابه « كلمتان عن المايم » أنه أحس بالاستياء لدى مشاهدته لأول مرة « بيرو » وهو يتواصل مع المتفرج دون كلمات • واكتشف أن الممثل الناطق أقل قليلا من « ثرثار » وحول نفس الموضوع كتب « دكرو » فى وقت لاحق :

«اذا كانت كل الفنون قد حازت اعجابى حتى ولو اختلفت درجة الاعجاب من فن لآخر ، الا أن هناك بصراحة فنا أثار استيائى ، وهو البانتومايم : بانتومايم أى تحريك ملامح الوجه واليدين فى محاولة ، على ما يبدو ، لشرح أمور معينة •

ولكنه شرح يفتقر الى الكلمات التى تلزم ذلك . لقد أحسست بالبغض لهذا الشكل الفنى . ولكن الأمر يذلك ينطوى على قدر من الغرابة نظرا لأن البانتومايم فن يستهدف باستمرار، وكما يفترض أصحابه أن يمتع متلقيه » (مايم ١٩٧٨ . انظر بيبلوجرافيا) .

وعندما بدأ « مارسو » أولى الخطوات في حياته الفنية، كانت لديه قدوة كبيرة تتمثل فى أستاذه « دكرو » الذى كان قد اتجه الى قضاء بقية حيـاته الفنيـة المديدة فى سراديب البحث والتطوير . كما كان لديه أيضا قدوة أخرى تتمثـل فى «بارو» الذي كان قد انخرط فى العالم الطليعى بـ «حول أم تحتضر » ثم انتقل الى عالم الأفلام والمسرحيات . وخلال كل ذلك ظل يحافظ باستمرار على قدراته ومهاراته الفطرية العالية فى مجال الحركة . ولقد برزت ملامح المايم الذى دعا اليـه « بارو » ولاقى نجـاحا شـعبيا سريعـا وواسـعا فى « الممداني » وهو عرض من عروض البانتومايم ، أداه بعد النجاح الذى صـادفه فى فيلم « أطفال الفردوس » وصرح « بارو » بأنه لا يزال مستعدا لأداء مسرحيات بانتومايم اذا ما وجـد المـؤلفين الذين يستطيعون تقـديم السيناريوهات المناسبة (ولكم يرجع هذا القول صدى المأزق الذى واجهـه « كوبو ») ولعله أحس بأن القيود التى يفرضها عليه هـذا النوع من الفن Genre تكبله أكثر مما ينبغى .

واذا كان « مارسو » قد عزف عن اقتفاء أثر « دكرو » فى الاعتكاف فى سراديب البحث فى أصول وفروع مهنته ، الا انه لم يرد ولم تكن قدراته لتؤازره فى أن يحـذو حـذو « بارو » فى الدخول الى عالم المسرح الناطق . ولم يسـتطع « مارسو » أن يؤدى دور « الممداني » طالما ظـل « بارو » يلعب هذا الدور بين الحين والآخر فى أواخر الأربعينات . وبالتالى أدى شخصية « بيب » عوضـا عن « الممـدانى » .

ولعله من الطبيعي لممثل شاب حساس ذاق ويلات الحرب في فرنسا أن يستدير الى الخلف نحو الماضي الرومانسي بدلا من التطلع الى الأمام نحو مستقبل غير مأمون في فن حديث يواجه المشاكل في محاولته تعريف نفسه بشكل محدد ، وفضلا عن ذلك يفتقر على وجه التقريب الى أى متفرجين والى أى مؤازرة من جانب النقاد • وكان أن اختار « مارسو » أن يعود الى خلف الستارة ـ الشاش التي مزعها الممثل «بلاشي فالكور » في عام ١٧٨٩ وهو يصيح « تحيا الحرية ! » وليس هناك أجوبة مباشرة حول السبب الذى جعله يجد ذلك محتوما أو السبب الذى حدا بجمهور المتفرجين أن يتجاوبوا معه بصورة عميقة ويقروه على اختياره •

رأى « مارسو » قوة ونفاذا في الهجين ـ الفنى الذى أداه « بارو » في « أطفال الفردوس » • وحقق من ورائه حياة فنية مزدهرة ، اذ دمج كثيرا من الدعائم القوية الجسدية التى اكتشفها في دراسته مع « دكرو » • وأضاف الى هذا الأساس تلك الملاحظات الحاذقة التى وضعها حول أعمال « شابلن » و « كيتون » وضفر كل ذلك مع الماكياج الأبيض والأزياء الساحرة والصور التصفية التى تتلاشى الظلال خلفها بصورة تدريجية • ويستطيع الخاص خلالها أن يوصل العام في غالب الأحيان الى المتلقى • واذا كان تدريب « مارسو » قد انصب في المايم الحديث ، فان جوهر رومانسية القرن التاسع عشر كان ساريا في نسغ أعماله • وكان « كوبو » قد استغنى بالتعاون مع « جوفيه » عن أضواء مقدمة خشبة المسرح ، وابتكر الأضواء ـ الكشافات التى تستطيع في يسر أن تسقط ضوءها على أى جسم يقف في أى بقعة على وجه التقريب على خشبة المسرح • ولقد غير هذا التجديد من نمط التمثيل أكثر مما نظن • فصار طبيعيا أن تصبح مشية مؤدى المايم الحديث والممثلين المحدثين أكثر اعتدالا وأجسامهم أكثر اتزانا على أقدامهم من نظرائهم في القرن التاسع عشر ، وكان الممثل المعتدل القامة في العصور

الذهبية للمسرح يؤدى فى الهواء الطلق تحت ضوء الشمس أى الأضواء الطبيعية التى تنهمر من سائر الجوانب مثلما تسقط من أعلى • ولقد سعى « كوبو » الى العودة الى تلك العصور الذهبية ، ونجح فى ذلك بالتقدم الى الأمام فى ظل التحديدات التى دخلت على الاضاءة المسرحية بالاضافة الى أساليب الأداء الجديدة • وواقع الأمر أن « مارسو » كان يؤدى كما لو كان يقف على خشبة مسرح القرن التاسع عشر • كان وجهه مدهونا باللون الأبيض مثلما كان عليه الحال مع أسلافه وكانت يداه وملامح وجهه تشير فى العادة الى الخارج كما لو كانت تشير الى مصادر الضوء فى مقدمة خشبة المسرح، تلك المصادر التى كان أسلافه فى زمن ما يلتقطون منها النور الخافت الذى ينبعث من لمبات الجاز أو الشموع المنعكسة • ووصف « جان دورسى » وضع الانطلاق هذا على هذا النحو : أكتاف متهدلة ، ظهر منحن قليلا ، ركبتان مثنيتان قليلا • وتلك هي صورة الظل / السيلوويت / الأولية التى سينهض منها « بيب » (١٩٦١ ص ٦٤) •

يستطع المرء أن يحتج بأن أعمال « مارسو » تقع بعيدا خارج نطاق الجماليات الحداثية : قصص موجزة صامتة فيما عدا مصاحبة الموسيقى التى كانت تستخدم أيضا فى القرن التاسع عشر • وكانت تتكون بشكل واضح من بداية ووسط ونهاية (خصائص يتميز بها الكثير من أعمال « مارسو ») كانت ابداعات ألهمها زمن غابر أقل تشرذما وأقل تعقيدا ، والأعين التى اعتادت على الانفصال ثم التجاور المفاجىء مما تقوم عليه التكعيبية أو الطبيعة الخاصة للمقابلات الحادة فى « أوبو الملك » قد تجد فى الصورة / النقشة التى قدمها « مارسو » جمالا وسحرا لائقين ، وهما صفتان لا نستطيع اطلاقهما بصفة مستمرة على الفن الحديث الذى أعاد اكتشاف « البدائى » واللاواعى وغير العقلانى وأهمية السطح المشروخ والحافة المتآكلة والخط الجسور الذى يسقط نقطة اثر نقطة ويبدو ممتدا بلا نهاية والسريالى

(ما وراء الطبيعى) · وحتى عندما يتناول « مارسو » الحرب والظلم الاجتماعى كان الشكل الذى يلجأ اليـه فى الغـالب الأعم مركبا بطريقة تنم عن ذوق رفيع ومتوازن وراق وحتى مهندم · وكان « مارسو » يبدو فى أدائه وكأنه فى وطنـــه كلما حل فى قصور الثقافة فى مختلف أرجاء العالم · وكانت الموسيقى الكلاسيكية التى تصاحب كثيرا من المشاهد المسرحية (الاسكتشات) خفيفة الوقع على الأذن وتخلو من النشازات والمفاجآت التى ترتبط بالموسيقى الحديثة ·

« ممثل » المايم يهتز مثل أوتار » الهارب « ويشبه قصيدة غنائية وتلوح ايماءاته وكأنها محاطة بهـالة من الشـعر » (دورسى ١٩٦١ ص ١٠٤) · على هذا النحو يصف « مارسو » أعماله · حقا تبدو الغنائية والهالة الشعرية وكأنها أطـلال حقبة الرمانسية وزيادة عـلى ذلك عناصر غـير ضرورية فى حقبة الحداثة · الا أن البانتومايم الذى قدمه « مارسو » بدا أكثر رومانسية وأكثر قربا، من بانتومايم القرن التاسع عشر منه الى أن يكون رد فعل ضد ذلك النموذج الذى عرفه ذلك القرن ، سواء أزيائه أو ماكياجه أو الوضع الأساسى للجسم الانسانى وصمته وسحر الحكاوى الشيقة التى تنطوى عليها « الصور » التى قدمها ·

اشتق « مارسو » أسم « بيب » Bip من بيب Pip وهى شخصية وردت فى ثنايا رواية « آمال Great Expectations التى كتبهـا الروائى الانجليزى الشهير « تشارلز ديكنز » وهى رواية قرأها « مارسو » فى صباه · وفى صباه شـاهد أيضا فيلم « شابلن » « السيرك » · ولقد كتب فى وقت لاحق يقول : « بدا أى «شابلن» لنا الها · كنت أجلس مفتونا فى دور عرض الصور المتحركة كى أشاهد تلك الصور البراقة التى تترى أمامى · وكان أن صممت عندئذ أن أصير ممثـل بانتومايم » (« مارسو » ١٩٥٨ ص ٥٩) وهنا نتذكر أيضا أن « شابلن » هـو الآخـر كان صـامتا ولو أنه كان كذلك بالضرورة وليس بالاختيار) · ومع بلوغ «مارسو» السابعة

من عمره كان قد قام بالتمثيل بالفعل لأطفال المنطقة السكنية المحيطة ، وفي المخيم الذى كانت عمته تقيمه في الصيف • وكان خلال ذلك يرتدى بنطلون والده ويرسم شاربا بالحبر على شفته العليا • ومن « ستراسبورج » حيث جاء مسقط رأسه انتقلت أسرته في أول الامر الى « ليل » وفي وقت لاحق الى « ليموج » لدى اندلاع الحرب العالمية الثانيه • وهناك لقي والده مصرعه وكان ذلك في عام ١٩٤٤ في مدينة « اوشفتس » Auschwitz حيث كان يعمل جزارا • ويتذكر « مارسو » كيف كان يتطلع باعجاب الى والده وهو يحمل ارباعا كاملة من اللحم البقرى • وفي «ليموج» حيث انخرط هو وأخوه « ألان » في صفوف المقاومة ، انهمك « مارسو » في تعديل أعمار الرجال في البطاقات الشخصية باستخدام قلم الشمع الأحمر وحبر الرسم حتي يبدوا أصغر من السن التي توجب ارسالهم الى معسكرات العمل • كما قاد « مارسو » الى بر النجاة عدة مئات من الأطفال (اليهود) وهم متنكرون كفرق جوالة عبر جبال الألب الى سويسرا •

غير « مارسيل مانجيل » اسمه الى « مارسيل مارسو » لدى انتقاله الى باريس في عام ١٩٤٤ ببطاقة مزورة أعطاها له أخوه • وفي باريس شغل وظيفة مدرس مسرح في مدرسة للأطفال في « سيفر » حيث كان « ايليان جويون » وقت ذاك طالبا في معهد « ايتيان دكرو » ومدرسا هناك في نفس الوقت• ولم يمر وقت طويل قبل أن يلتحق «مارسو» بمعهد « دلان » حيث التقي بـ « دكرو » ومثل « بارو » قبله لعب « مارسو » دورا صغيرا في مسرحية « فولبوني » وعلى غرار « بارو » درس « مارسو » على يدى « دكرو » وفقا لقاعدة « مدرس واحد لتلميذ واحد » •

وفي عام ١٩٤٦ التحق « مارسو » بفرقة « بارو » كي يؤدى في مسرحية « المعمدانى » ذلك البانتومايم الذى أبدعه « بارو » عقب النجاح الذى حازه فيلم « أطفال الفردوس » • وفي عام ١٩٤٧ ظهرت الى النور شخصية « بيب » • وكان

« دكرو » قد قدم بادىء ذى بدء « مارسو » الى دور «المهرج» . وأثناء قيامه بأحد أبحاثه تساءل عن الأسباب التى حالت دون أن تصبح هـذه الشخصية وأمثالهـا جزءا من تراث القرن العشرين .

وفى ذلك العام لعب « مارسو » دور « بيب » فى ضفة من ضفتى «باريس» ولعب دور المهرج فى مسرحية «بارو» : المعمدانى فى الضفة الأخرى . ولكنه استمر فى دراساته اليومية مع « دكرو » وفى نهاية الأمر انتهى عمل « مارسو » مع « دكرو » بعد أن تغلب عليه الميل للأداء على النزوع الى الدرس .

حجب بصفة كاملة الازدهار الفنى لـ « مارسو »كفنـان منفرد Solo لدى الرأى العام ، تلك الفترة التى تمتد ١٢ عاما من عمره أنفق فيها بعض وقته ومعظم دخله من أدائه المنفرد Solo ، فى العمل مع فرقته التى كتب وأخرج لهـا أكثر من خمس وعشرين « ميمودراما » . وفى احـدى أولى مسرحياته ، وكانت باسم « المحكمة » ، لعبت فيها المحاكاة الصوتية للطبيعة ، والجرس واللفظ غير الناطق دورا يوازى فى أهميته دور حركات الجسم وتعبيرات الوجه . ولم تذكر المقالات النقدية التى نشرتها الصحف وقت ذاك عن المسرحيات اللاحقة استخدام الممثل لصوته الانسانى أى الناطق ، لكنها أكدت أن معظم ، ان لم يكن كل ، الأعمال التى أدتهـا فرقة « مارسو » رجعت الى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بحثا عن منابع الالهام أو حتى بحثا عن السيناريوهات الفعلية الى الحد الذى كانت معه كل الميمودرامات مهتمة بقصص السرد (معطف جوجول قدمت على سبيل المثال بالمايم) ، وهو الأمر الذى يشـير الى أن الحـركات التى أداها مـع الفرقة كانت تصويرية وقائمة على هذه « الحدوتة » أو تلك ، وأن هـذه الميمودرامات التى يحتفى بها فى العادة جمهور لا بأس به ، تبدو فى أعين بعض النقاد وكأنها تتضمن فى الغالب الأعم تصويرات مقولبة فى مواقف مكررة الى حد الابتذال .

وفي عام ١٩٥٥ وبعد عدة سنوات من التجوال الناجح في أنحاء أوروبا أدى « مارسو » لمدة أسبوعين في مسرح « فونكس » في نيويورك وقد امتد ارتباطه بهذا المسرح بعد أن حقق نجاحا باهرا ثم انتقل الى مسرح «ايثيل بارى مور» وأخيرا رسا به المطاف في مسرح « سيتي سنتر » لمدة ٦ شهور كاملة من العروض المستمرة • وخلال هذه الفترة بدأ « مارسو » يمثل للتليفزيون ، مما فتح أمامه باب الشهرة على نطاق واسع • وأصبح اسم « مارسو » على كل لسان وفي كل بيت • كما حدد ملامح فنه في نظر الملايين الذين كانوا يجهلون حتى وقت ذاك أن مثل هذا الفن له وجود ، الى أن رأوا «مارسو» على شبكة التليفزيون الخاصة «ريد سكليتون» وعقب العروض التي قدمها في نيويورك قام « مارسو » بجولة فنية في الولايات المتحدة وكندا •

وتوازى مع هذا النجاح الجماهيرى الهائل نجاح مدو على المستوى النقدى ، اذ تأثر وانفعل معظم النقاد بالبراعة الفائقة التى أبداها « مارسو » في أدائه • واكتشف الناقد « اريك بنتلي » بوجه خاص في مقال نشره في «نيوريبابليك» New Republic يوم ٢٠ أكتوبر ١٩٥٥ : أن « مارسو » رفع « الغنائى » الى قوة « الجليل » في مسرحياته « نضوج الشباب » و « العمر المتقدم » و « الموت » • واختتم مقاله بوصف أداء « مارسو » على هذا النحو : « أمسية عظيمة من زبدة المسرح » •

لكن الأمر لم يخل من مجموعة صغيرة من النقاد الذين اختلفوا في ذلك اذ وصفوا أعمال « مارسو » على هذا النحو : ما تفتقده كلية هذه الأعمال هو الضرورة القابضة (هيز ١٩٦٠ ص ٤٦) • وعلى نفس المنوال وجد « هارولد كليرمان » أن مسرحيات « البانتومايم » التى قدمها « مارسو » عبارة عن تصويرات لملاحظات ذكية ، يستطيع المرء أن يستمتع بها لبساطتها ورقتها ، ولكنها تفتقر الى أى

معنى خلاق ذى بال (١٩٥٥ ص ٣٧٠) ويستشعر « ريتشارد جيلمان» فى عام ١٩٨٣ أن « مارسو » يمط فى القالب الأعم الأشياء الى أبعد مما تحتمل قيمتها الداخليـة الجـوهرية أو يقدم لنا اما ما نعرفه جيدا أو ما لا تحدونا رغبة ملحة فى معرفته » ٠

نقل بالكربون مقلدو « مارسو » ــ وهم جيش جرار ــ التوليفة الفائقة النجاح التى صنعها ، ولكن لم يدر بخلدهم أو خلد معظمهم أن يقفـوا عـلى أسس المـايم الجسـدى ويتدارسوه ، وهى الدراسة التى مكنته (الى جانب قدراته الفطرية التى تبعث على الاعجاب) من انجـاز ما أنجـز ٠ وأخذوا يعملون بمواد سابقة الهضم ٠ فلقد نقل فنانو المايم الذين يحدوهم الطموح ، الماكياج والأزياء وتصميم الرقصات وتعبيرات الوجه ٠ لكنهم لم يفطنوا الى الجـوهر والجسـد والأساس وربما الموهبة وراء ذلك ٠ وبينما يكون صحيحا أن عددا كبيرا من الراقصـين يؤدون « بحـيرة البجـع » ٠ ومعظمهم يؤدى أدوارهم فيهـا بنفس تصـميمات الرقص السابقة ، فان مثل هؤلاء الراقصين يكونون قد قضوا عشر أو اثنتى عشرة سنة فى فصول الدرس ، حيث يكتسـبون نطاقا عريضا من المهارات الحركية التى تمكنهم من أداء « بحـيرة البجع » ذات يوم ثم « روديو » فى اليـوم التـالى أو باليـه « بالانشين » Balanchine فى اليوم الثالث ٠ ففى الرقص نجد المعادل للمقلد النموذجى لـ « مارسو » مؤديا متخصصا فى اعادة تركيب « رقصات الفترة » من حقبة معينة ، ويكون عاجزا عن رقص أى شىء خلاف ذلك ٠ وعـلى غرار رقص الفترة ثمـة مايم الفترة الذى يتميز بأسـلوب معين خاص ووضع خاص للأيدى والرأس والذراعين ويستدعى الى الذهن مكانا وزمانا معينين ٠

وفى نفس الوقت الذى يقف فيه « مارسـو » كعملاق ، الا أن شخصيته لا تزال تثير بعض الجدل ٠ ويرد أنصاره على

ما يوجه اليه من نقد بالتأكيد على أن الدافع وراء هذا النقد إنما يكمن فى الغيرة المهنية (غيرة أولاد الكار) لواحد من أعظم المؤدين المتفردين الذين يشكلون في حد ذاتهم ظاهرة خارقة لقرننا العشرين · ومع ذلك ينسب البعض الى عدد من أنصاره أنهم أعربوا عن عدم الارتياح لأن « مارسو » قدم أعمالا قليلة العدد على امتداد أربعين عاما · وقد يجد المرء ما يغريه بالرد على هذه النقطة بأن الفنان اذا بدأ حياته الفنية من ذلك المستوى العالى الذى بدأ منه « مارسو » فلا يبقى أمامه ــ مهما امتد به العمر ــ الا مشوار قصير كي يقطعه · ولكن يحق للموهبة التي يتمتع بها أمثال « مارسو » أن تبعث في الصدور مثل تلك الآمال المريضة التى علقها عليه كثيرون ·

وفى النهاية يعد « مارسيل مارسو » أستاذا لفترة من الفن تعرف باسم « البانتومايم الصامت » وهو من أعظم فنانى البانتومايم الذين عرفهم العالم، ولكن أعماله لا تتصل بصلة وطيدة بالمايم الحديث أو ما بعد الحديث وتشبه هذه الأعمال فى ذلك باليه القرن التاسع عشر ، فى علاقته مع الرقص الحديث أو ما بعد الحديث ·

جاك ليكوك ومومنشانتس

ليس هناك شكل واحد للمايم • فالمايم هو كل شيء •
والمايم قبل كل شيء هو المسرح •

جان ليكون

اذا كان « مارسو » قد اختط حياته الفنية على خشبة المسرح بصفة رئيسية ، مولعا ومروجا لأعمال اشتقها من الأبحاث التى قام بها « دكرو » و « بارو » ، بعد أن أدخل عليها التعديل تلو التعديل وجاء ذلك بوحى من وعيه الخاص بالمسرح وقدرته الخارقة على فهم جمهوره ، فان «جاك ليكوك» قضى الشطر الأعظم من حياته الفنية داخل جدران حجرة الدرس • اذ بدأ بتدريس مادة الرياضة البدنية فى التاسعة عشرة من عمره • ومنذ ذلك الحين أصبح التدريس مهنته الرئيسية فى الحياة • فى البداية كان يعلم رجال المسرح كيف يتحركون « على غرار ما كان يعلم الرياضيين كيف يعومون » (من مقابلة غير منشورة أجراها فرانسيس ماكليان مع ليكوك) •

وفى عام ١٩٤٥ بدأ العمل مع « جان داستى » فى فرقة « كوميديان دى جرونوبل » حيث استطاع عن طريق قدراته فى لعبة الشيش أكثر من قدراته فى الأداء ، على ما يبدو ، أن يضمن لنفسه شغل مركز مصمم رقصات وممثل • وكان « جان داستى » صهر « كوبو » مفعما بالروح التى سادت « الكولومبى العجوز » بعد أن خاض غمار تلك التجربة

الخصبة ، وفى مدينة «جرونوبل» بجنوب فرنسا وفى دروس الصباح التى يشرف عليها « داستى » تعلم « ليكوك » لأول مرة كيف يرتدى قناعا .

كتب « داستى » يقول : « يتطلب القناع تبسيط الاشارة وتكثيفها فى ان واحد ، فثمــة شىء ما يدفعنـــا الى الطـــرف الأقصى للاحساس الذى ننشد التعبير عنه . واذا كان جسمك مرنا وكنت دارسا للاكروبات أو الرقص فان اشارتك سوف «تنطوى على أبعاد أكبر» (١٩٧٧ ص ٨٩) ولعلنا نجد فى هذه الكلمات صدى أفكار « كوبو » وتلميذه « ميشيل سان ـ دينيس » وكل من لمست شغاف قلبه روح معهد « الكولومبى العجوز » التى تتلخص فى كلمتين : بسط وكثف .

أصبح « ليكوك » مدرسا للمايم وللمسرح بعد أن تشرب شيئا فشيئا الأفكار الرئيسية التى طرحهـــا « كـــوبو » عن طريق تلميذيه «جان داستى» و « ليون شانسريل » . وعقب السنتين اللتين قضاهما فى « جرونوبل » عاد « ليكوك » الى باريس حيث اشتغل لمدة عام بالتدريس . وفى عام ١٩٤٨ ولدى بدء اقامته التى امتدت ثمانى سنوات فى ايطاليا أسس « ليكوك » « تياتروديل يونيفرسيتا دى بادوفا » . وشرع يعمل فى مجال الأقنعة مع « أمليتو سارتورى » الذى ذاع صيته فى الوقت الحاضر كصانع أقنعة الكوميديا من الجلد. وفى عام ١٩٥٢ أسس « ليكوك » معهد « مسرح بيدكولو » فى ميلانو مع «باولو جراسى» Paolo Grassi وجيورجيو سيلز Georgio Stehler واعتبارا من ١٩٥٤ حتى ١٩٥٦ عمل مخرجا ومصمما للرقصـــات فى ســتين عرضـــا فى « سرياقوســـة » (التراجيديا الاغريقية) ، وفى روما (فى الأوبرا) ، وفى فينيسيا (لموسيقى لوسيانو بيريو) حيث صمم الرقصـــات لـ « يللابينا » Allez-hop والمايم والموسيقى رقم ٢) وفى « بيكولو تياترو » (عروض مع « داريوفو » وليالى الافتتاح لمسرحيات من تأليف يونيسكو) .

ولقد علمته السنوات الثماني التي قضاها في ايطاليا « الاحساس برسوخ قدمي بثبات في الأرض ، وهو امر لم أستشعره في فرنسا في ذلك الوقت حيث كنا غارقين في أحلامنا العريضه وكانت الموضوعات تهبط علينا من سماء الخيال • حقيقة الامر كان ثمة في فرنسا نوع من السيريالية عالق في الهواء » •

(مقابلة مع ماكليان) •

وفي ايطاليا اكتشف « ليكوك » « روزانت » و «الكوميديا دى لارتي» • وفي وقت لاحق وفي «سريافوسة» اكتشف التراجيديا • ومثلما فعل « كوبو » قبله ، عثر « ليكوك » على القطبين اللذين أثرا منذ ذلك الحين على الدروس التي ألقاها : التراجيديا الاغريقية والكوميديا الايطالية • وكان هذان النوعان يؤديان في الهواء الطلق ، ويعتمدان على عدد كبير من الاشارات الجسدية وكان كلاهما عبارة عن مغامرتين تتمان بالمشاركة والتعاون • واستخدم كلاهما الأقنعة • ولما انخرط « ليكوك » في التدريس ، اتجه منذ البداية الى استخدام أقنعة محايدة (سماها في أول الأمر أقنعة نبيلة) مثلما استخدم الأقنعة المعبرة • وكان القناع أداة رئيسية في الدروس التي يلقيها « ليكوك » •

ومنذ عاد « ليكوك » من ايطاليا الى باريس قبل ثلاثين عاما أدار واحدا من أكثر المعاهد المسرحية نجاحا وتأثيرا في العالم • وأصبح « ليكوك » واحدا من أعظم أساتذة المايم الذين عرفهم النصف الأخير من القرن العشرين • ومع ذلك فهو ليس ممثل مايم ، ولم يدرس المايم ولا يحب المايم • فهو، مثله في هذا مثل « كوبو » و « دكرو » من قبله دخيل استطاع أن يثور منطقة لم يكن قد تخصص فيها أول الأمر • والمايم الذى درسه كان مفتوحا على المسرح أكثر بكثير من مايم يمثله مؤدون منفردون أو مايم سيكون صامتا بشكل كامل • ولقد

اشار « ليكوك » في مقابلة أجراها معه ماكليان الى ذلك بقوله : « لقد جعلت ممثلي المايم ينطقون » كما ضمن « ليكوك » مرة أخرى وبصورة شبه متعمدة الايماءة إلى الكلام في وصفه لتعاليمه ، اذ كتب بمناسبة الذكرى العشرين لبدء الدراسة في معهده في عام ١٩٧٦ : الأشجار - النار - الماء - الرياح - الأرض تتفجر كلها الى شخصيات ، الى حروف وأسماء وألفاظ وكان معهد « ليكوك » يعلم البانتومايم الأبيض Pantomime blanche بصفته «أسلوبالفترة» Period Style وهو أحد المناهج العديدة في الأداء المسرحي وليس كمنهج واحد أحد فيه ، كما كان الحال مع معهد « مارسو » .

وفي عام ١٩٦٢ أضاف « ليكوك » الى أبحاثه التي كانت قد اكتسبت وقت ذاك عمقا كبيرا وكسبت ذيوعا واسعا في القناع المحايد كفرع من فروع الاستكشاف التي ارتاد « ليكوك » آفاقها مع مهرجي فراتيلليني ' Fratellini :

لم يتحدث أحد قبل ذلك عن دور المهرجين في المسرح ، اذ ظل دورهم مقصورا داخل نطاق السيرك .٠وقت ذاك شرعنا في الالتفات الى المهرجين والى علاقة المهرج مع نفسه في سبيل البحث عن المهرج الذى يحتاجه المرء - ذلك المهرج الذى يصلح حقا للمسرح . (مقابلة ماكليان) .

يرتدى المهرج ، هو الآخر ، قناعا ، ولو أنه قناع صغير، مجرد أنف أحمر . وبعد استكشاف قارة المهرجين واضافة الغنى ـ الذى تنطوى عليه هذه القارة من البحث الى خبرته كمدرس ، شرع « ليكوك » في اجراء دراسة عن الميلو دراما والقناع اليرقى أى ذلك القناع الذى لم يتعد طور اليرقة ونصف القناع والبهلول (البلياتشو) و Buffon أو البعزق .

يقول « لورنس وايلى » الذى يعمل أستاذا في جامعة هارفارد وقضى سنة سبتية ـ وهى عبارة عن أجازة لمدة سنة تمنحها الجامعات لأساتذتها مرة كل سبع سنوات للتفرغ

للبحث ــ مع « ليكوك » ان الرجل شخص موهوب يسير فى ضــوء التقــاليد التى ارساها « برجسون » و « باشــلار » وغيرهم • ولكن منهجه على النقيض من منهجهم « ديكارتى » بصفة رئيسية (١٩٠٣ ص ٢٢) وكتب « ليكوك » نفسه : كلما قمت بتجربة أجدها وقد أثرت العملية التعليمية التى أنهض بمسئوليتها • ولقد نمت كل العناصر بشكل أساسى على نحو ماتنمو النباتات • (مقابلة ماكليان) • واستمرت هذه الحوافز طيلة السنوات التى قضــاها « ليــكوك » فى سلك التدريس ، وبين هذه الحوافز نجد تجربته التى بدأت عام ١٩٦٩ فى تدريس فن العمارة فى معهد الفنون الجميلة فى باريس منذ عام ١٩٦٩ •

ومع المعماريين اكتشف « ليكوك » الفضــاء والضــوء واللون • وكان ان حمل كل هذه العناصر معه الى المعهد الذى استحوذ على مخزون من التجارب التى جمعهــا من مجــالات مختلفة ، ومونها بـ « الفرصة العشوائية » أى كيفما اتفق (مقابلة ماكليان) • وقاده العمل مع المعماريين الى انشــاء « معمل الدراسات الحركية » كجزء لا يتجزأ من « معهـــد ليكوك » ويحصر منشور اعلانى غير مؤرخ صادر عن المعمل ، المجالات التالية بصفتها أجزاء لا تتجزأ من برنامجه الدراسى : جعل الجسم حساسا تجاه الفراغ وتحليل الحركة وديناميكية الأشكال والألوان ونهج عضوى تجاه الكلمات ونقل الأصوات غير البشرية ودراما الفراغات المركبة والتعبير عن العواطف والحالات والمواقف وتوازن الجسم والأشــياء الديناميكيــة والهياكل الفراغية للجسم الانسانى ، والقطع المعمارية التى يستطيع المرء حملها ، احياء الأشياء بمعنى بث الحياة فيها ، والتنكر والفيديو واسقاط الأضواء والظلال •

قد يقصد « ليكوك » بما أسماه « الفرصة العشوائية » الطابع الحــدسى • ولقــد أشــار « وايلى » الى أن الطــابع « الديكارتى » أى الاهتمام بتحليل الحركة والرغبة فى ذلك

انما يرجع الى الايام الاولى التي قام خلالها «ليكوك» بتدريس الرياضيات البدنيه • ففي الوقت الذى يصر فيه « ليكوك » على انه لم يتوفر على دراسة المايم ، فانه يعترف بان الجو الثقافى في فرنسا كان مشبعا بافكار محددة حول الموضوع في اعقاب الحرب العالمية الثانية وبالتأكيد كانت افكار « فرانسوا ديلسارتى » مدرس الغناء الفرنسى فى أواخر القرن التاسع عشر ، جزءا من التراث الثقافى الذى ورثه كل من « ليكوك » و « دكرو » • ويبرز الثالوث الذى بشر به « ديلسارتى » (الرأس والصدر والحوض) بشكل واضح في كتابات « ليكوك » كما هو الحال في محاضراته العملية الرائعة حول القناع باسم Tout bouge كل شيء يتحرك ، والحقيقة أن اكتشاف « ديلسارتى » لمراكز ذهنية وروحية ـ عاطفية وجسدية في الجسم الانسانى يحتل مركز القلب فى أعمال « ليكوك » •

قال « ليكوك » ذات مرة ـ وكان فى ذلك يرجع صدى ما قاله « كوبو » : « التراجيديا والكوميديا بالنسبه لى ليستا سوى خشبتين (قاعتين) في مسرح واحد ، فهما عبارة عن مسرح شامل على نحو من الأنحاء ، ولكنه مسرح شامل فى حجمه الأقصى ، حيث يستطيع الممثل أن يطلق لمواهبه العنان • ولقد بدأ ذلك يكتسب أهمية خاصة دون محاولة من جانبى لتحويل هذا المسرح الى متحف » •

كان عمل « ليكوك » مع « جان داستى » بمثابة مقدمة لحقبته الايطالية حيث اهتدى « ليكوك » الى اكتشافات توصل اليها عقب انشغاله بموضوعى القناع والارتجال ، الأمر الذى جعلها تشكل فى وقت لاحق الأساس الذى تنهض عليه تعاليمه • وعندما عاد الى « باريس » بدأ معهده بتلميذ واحد هو « ايلى بريسمان » Elic Pressman الذى أصبح في الوقت الحاضر كاتبا مسرحيا مرموقا • وكان قد حضر سائلا : أين معهد «ليكوك» : قلت : ها هو • فاستفهم هل التحق به أحد؟

وكان أن رددت : لا أنت أول تلميذ ، وشرعت في العمل معه ارتدى ملابس العمل وأعطيتــه أول درس في الحــركة • » (مقابلة ماكليان) •

لم يكن من قبيل الصدفة أن يبدأ «ليكوك » بدرس فى الحركة واليوم تقول اللافتة التى تعلو باب المعهد : معهد جاك « ليكوك » المايم والحركة والمسرح » • ثمة أيضا على اللافتة رسمة باللون الأحمر لمهرجين مقنعين بارزين • ف « ليكوك » يرى أن « المهرج » البلياتشو شخصية رئيسية فيما يجــرى تدريسه فى المعهد • اذ أن البلياتشو ينطوى ـ فيما يعتقــد « ليكوك » ـ على عنصر تراجيدى فى جانب وعنصر كوميدى فى جانب آخر • والحقيقة أن البليــاتشو يجمع قطبى ذلك الجوهر الذى أحبه فى المسرح » (مقابلة ماكليان) •

« بمرور السنين أدى تزايد عدد التلاميذ ، بالضرورة الى استقدام مدرسين جدد ، ولكن كلا منهم كان قد درس فى نفس المعهد سنتين على الأقل • وكثير منهم كان قد أكمــل السنة الثالثة التى يمنحها « ليكوك » للتلاميذ الذين يرغبون فى الانخراط فى سلك التدريس• ولقد قضى هؤلاء المدرسون بصــفة عامة ما يتراوح بين عشر واثنتى ســـنة فى معهد « ليكوك » •

ويتمثل العمود الفقرى للمعهد فى تحليــل الحــركة • وتحليل الحركة لا يقتصر بالضرورة عــلى تحليــل الجســم الانسانى ، بل يمتد الى تحليل كافة الحركات حتى حركات الحيوانات والنباتات وآليات العواطف وحركات الألــوان • وباختصار حركات كل ما يتحرك • فنحن نســعى الى المضى بعيدا الى قاع الحركة » •

(مقابلة ماكليان) •

ويكشف الغوص حتى قاع الحركة أن الذراع اذا ما رفع الى أعلى فانه يخلق داخلنا حالة درامية مناظرة • كمــا أنه

يفضى الينا بأن وضع الجسم يرتبط بوضـع داخلى للذهن » (رولف ١٧٨ ص ١٥٢) ويقوم « ليكوك » كما يقوم تلاميذه أيضا بهذا التحليل ٠

ثمة تبادل للموقع فيما بيني وبين التلاميذ ٠ فالتلاميذ يعربون في غالب الأحيان عن رغبات غالبا ما تكون رغبات مشروعة ٠ فهم يصبون الى أشكال مسرحية لم تخطر على قلب أحد ٠ ومن جانبى أجد متعة خاصة فى خلق أشياء لم تخطر على فؤاد أحد ٠ ولكن المسرح الذى لم يقدمه أحد بعد موجود فى الماضى٠ فليس فى وسع أحد أن يزعم انه يخترع بصفة دائمة أشياء جديدة ٠ اذ أن هناك نقط ارتكاز تمكننى من التعرف على حقب مبشرة فى الماضى ٠ ولكن الأمر ليس أمر متحف للأشياء بل مقايضة تتم فى الوقت الحاضر ٠ ومع ذلك فالتقاليد تأسرني وأقصد بذلك تلك التقـاليد التى أعاد البعض اكتشافها خلال الظواهر الراهنة ، بل وعوضـا عن محاولة اعادة صنع شىء تم صنعه من قبل ٠ فان المرء يتخيل الماضى ، والرائع فى هذا الماضى أنه يسـاعدنا عـلى تخيـل المستقبل » ٠ (مقابلة ماكليان) ٠

لعل من الواضح أن هذه الكلمات تحمل أصداء عديدة لصوت « جاك كوبو » ٠

ويصف «ليلوك» منهجه التعليمى على هذا النحو : « بدلا من الحديث عن القمر أمام الأطفال ، فاننا نمضى سويا كى نلقى عليه نظرة » على أن النظر الى القمر ليس دائما عمـلا سلبيا بصفة كاملة نظرا لأنه :

« بفضل التعليم يتوصل المرء الى أن الأزمات ضرورية ٠ وحتى عندما لا تمر بالفصل أزمة طبيعيـة فاننى ألجـأ الى افتعال أزمة ما ٠٠ والتلاميذ يشـعرون أيضـا وكأنهم فى بيوتهم ، أى يتصرفون على راحتهم وعلى كفوف الراحة ولطالما قلت لنفسى : ترى لو لم تواجههم أزمة ما فهل تراهم يصلحون لأى شىء فى مستقبل أيامهم » ٠ (مقابلة ماكليان) ٠

وتصف احدى الطالبات ـ فيما يذكر لورانس وايلى ـ عملها مع « ليكوك » على هذا النحو : « جاك ليكوك » يجردك تماما من كل ما ترتديه من أقنعة زائفة ثم يعطيك شخصيتك الصادقة · ولقد ظللت طوال الشـهور الأولى عـلى حافة الانخراط فى البكاء · فالمرء يمضى معه فى عملية طويلة من الاكتشاف وخلالها يكشف لك « ليكوك » عن مكنـون ذاتك ويحذر « وايلى » القارىء من أن هـذه الاكتشافات ليست نفسية فى جوهرها ، ولكنها تستند بشكل كامل على العمـل الراهن « الآلات والحركة والأشياء وردود الفعل التى تصدر عن الانسان » (وايلى ١٩٧ ص ٢٠) · ويرى طالب آخـر أن معهد « ليكوك » يكاد يحول طلابه الى « صنافر » وعندما يتحول جسمك كله الى صنفرة فانك تتألم ولكن احساسك فى الوقت نفسه يزيد » (ليفى ١٩٧٨ ص ٦٢) ·

على غرار معهد « الكولومبى المجوز » من قبل ، انهمك معهد «جاك ليكوك» فى التعليم عن طريق التحليل والارتجال· وتقوم الفصول التى تتناول التحليل بتفصيص الاشـارات والنشاطات الى سياقات قابلة للتعلم · فنشاطات مثـل قطع الخشب أو القاء اسطوانة بعيدا أو مزج كوكتيـل فى ١٨١ خطوة أو تسلق حائط فى ثلاث وخمسين خطـوة · وفى هذه الخطـوات نسـتعيد الى أذهاننـا صـورة « موييردج » الفوتوغرافية أو رسوم « هبرت » البيانية · فالتحليل هـو المرحلة الأولى أما الثانية فتتمثل فى اعادة تجميع العناصر مع تغيير أو تعديل المظاهر المختلفة كى يتغير أو يتعـدل معنى السياق وتتجه الفصول التى تتناول الارتجال الى التوليفـة وتقمص القوى والأشياء والكائنات · وعلى سبيل المثال يطلب المدرس من الطالب أن يرتجل دورة حياة شجرة البلوط بدءا من البذرة حتى تصبح شجرة كاملة النمو : وتشمل موضوعات الارتجال الأخرى العناصر الأربعة فى مظـاهرها المتنـوعة المواد مثـل الزجاج والمطاط والصـلب واللبن والزيت ·

والألوان والأصوات والنباتات والحيوانات وفي نهاية المطاف البشر ·

وكان طلبة « ليكوك » مثلما كان الطلبة في معهد « الكولومبي العجوز » يلقون تشجيعا خاصا في سبيل تطوير قدراتهم على الملاحظة التي تغذى هذه الارتجالات ·

تتمثل موهبة الفنان في اكتشافه خلال ثلاثة خطوط جوهر ما يقوم برسمه · وفي معهدنا نحاول أن نكتشف في واقع الحياة تلك العناصر التي تحدث قبل أن نقوم بتمثيلها· واكتشاف الأشياء الحية خلال الجسم أى خلال « الايمائية » Mimism · وبهذه الطريقة نستطيع التعرف على الشجر وايقاع البحر والألوان وحيز الناس ، كل ما هو حي ويتحرك الى مالا نهاية · (مقابلة دون توقيع مع « ليكوك ») ·

رغم ان التمارين تتغير في أى معهد أو مدرسة من سنة لأخرى ، الا أنه قد يكون من المفيد هنا أن نصف بعض تمارين الارتجال التي تدرب عليها الطلاب في معهد «ليكوك» في أواخر السبعينات · ويتمثل أحد النماذج في هذا المجال في « المضيف الغائب » · اذ يطلب المدرس من مجموعة من الطلبة تتراوح من عشرةالى اثنى عشر طالبا أن يتخيلوا أنهم تلقوا دعوة الى حفلة كبرى · ويصف « ليكوك » الاطار العام الذى يضم الأثاث والطعام وما الى ذلك · وعلى نحو ما يوحي عنوان التمرين يكون المضيف غائبا · ولدى وصول المدعوين واحدا اثر الآخر ، يطلب منهم أن يعربوا بصورة طبيعية وتلقائية عن ردود فعلهم تجاه هذا الوضع العام وتجاهالواحد الآخر · ويستهدف هذا التمرين على الارتجال الذى يستمر لما قد يصل الى خمس دقائق ، أن يمزق المفاهيم المثقفة للمسرح وأن يتخلص من التمثيل الكاريكاتورى والتمثيل الزائف الذى يفتقر الى أى ضرورة ·

نموذج آخر يتمثل في « حمام السباحة » · ويستهدف هذا التمرين من الارتجال الجماعي أن يستنهض رد الفعل

الواعى على فراغ محدد هو حمام سباحة متخيل والأشخاص الذين يسبحون فيه • ولما كان فراغ الحمام (الحوافى) ــ الماء ــ الماء العميق • الماء الضحل يختلف ، ولما كان الأشخاص الذين يعومون يختلفون (بعضهم معروفون لك وبعضهم غير معروفين • بعضهم تتمنى معرفتهم وبعضهم الآخر لا تتمنى معرفتهم) وطبقا لذلك يجب أن نتوقع ردود فعل الطلاب • ومن باب التنوع فى هذا التمرين يمكننا أن نمثل رجال بوليس يطاردون لصوصا فى الحمام •

ويعد تمرين « البار » ارتجالا منفردا اذ يقوم به طالب فرد يطلب منه مدرسه أن يتخيل جلوسه فى أحد البارات، فى اللحظة التى يدخل فيها شخص آخر متخيل كى يبحث عن قبعته (برنيطته) • ويجب أن تتغير ردود فعل الطالب بصورة مناسبة عندما يدرك أو تدرك (اذا كانت طالبة) انه جالس فى الواقع على القبعة) (تفاصيل من جيم كالدير • مقابلة غير منشورة) •

وتجذب الارتجالات ــ التى يؤديها الطلاب الذين يرتدون أقنعة محايدة ــ صممها « سارتورى » فى « بادوا » خصيصا لـ « ليكوك » ــ الاهتمام بعيدا عن الوجه كى تركزها على الجسم • فالفرد الذى يرتدى قناعا يصبح نفرا « دون ماض ودون معرفة ودون مفاهيم سابقة ، وبالتالى يكون مستعدا لاكتشاف عالم جديد » • ولقد وصف « ليكوك » القناع المحايد ذات مرة على هذا النحو :

« فى اللحظة التى ترتدى فيها قناعا يغطى رأسك تماما ، تكون أنت قد تغيرت • اذ يكف شخصك فى هذه اللحظة عن الوجود وتصبح مجرد « ما يحدث » فكلنا يتواصل ويتخاطب بوجوهنا وبأفواهنا وأعيننا وبالأوضاع التى نعطيها لرؤوسنا والخطوط التى تنخدش فى بشرتنا • أما القناع فيحذف منك ماضيك وجنسك (عرقك) ــ ولا يبقى منك سوى ما يصوره القناع • والقناع يرغمك على أن تمثل بجسمك وأن تفكر بجسمك والجسم لا يكذب » (ليفى ١٩٧٨ ص ٥٠) •

تنتقل ارتجالات « ليكوك » بعد ذلك من استكشاف العناصر الأولى الى استكشاف الانسان الذى يتمتع بشخصية تسودها سمات معينة تنتمى الى عالم الحيوان أو دنيا العناصر الأولى • وكانت هذه الارتجالات تستخدم أقنعة شخصية معبرة صممها هى الأخرى « سارتورى » • وكانت الشخصيات التى تصورها هذه الأقنعة من تلك الشخصيات التى يسهل على المرء أن يلتقى بها فى « بادوا » : الخجول الماكر • البخيل • اليسوعى • وكلها شخصيات كوميدية • (المرجع السابق ص ٥١) وبعد ذلك ينخرط الطلاب فى أداء ارتجالات لا تعتمد على شخصيات انسانية ويستخدمون فى ذلك أقنعة يرقية (فى طور اليرقة) وهذه عبارة عن (أقنعة لا تحمل سوى ملامح غير محددة أو واهية التحديد) • وأقنعة ضخمة غير مدهونة كرنفالية من ذلك النوع المعروف فى مدينة « بازل » وأقنعة قبيحة الأشكال وأنصاف الأقنعة التى تسمح لمرتديها بالكلام وأخيرا الأقنعة الصغرى أى الأنف الأحمر • ويتمثل التحدى الذى تطرحه هذه التمارين فى تجسيد سيماء ونوع القناع فيما يتعلق بالشكل والوتيرة والغرض والايقاع الخ •

ويعد استخدام الجسم بصورة عمدية فى نقل رسالة مضادة لرسالة القناع تكنيكا يعرف باسم « القناع المضاد » (فى أساليب التمثيل الأكثر تقليدية يعطى تمثيل السمات المضادة للسمات السائدة لشخصية ما عمقا لها ويعرف باسم « تمثيل المضاد ») • ويصل «ليكوك» الى ذروة تألقه كممثل عندما يكشف عن القناع المضاد أى وضع وجه شخص أبله على جسم جيد التناسق فصيح الأوضاع لشخص عالى الثقافة : فالأقنعة :

تسمح للمرء أن يبحث عن النقطة المحورية فى حدث ما وفى صراع ما • وتعين المرء على الوصول الى ما هو جوهرى ، تلك الايماءة التى تلخص العديد من الايماءات

الخاصة بالحياة اليومية • فهي كلمات الكلمات • وكل ما هو عظيم يميل نحو جمود اللا حركة وهذا الجمود يعبد ايماءة هو الاخر) (رولف ١٩٧٨ ص ١٩٥٣) •

وبانتهاء الحلقة الدراسية الثالثة ، يقضى الطلبة ثلاثة أسابيع كي يتابعوا بصورة دقيقة في باريس نشاطا كان مجهولا بالنسبة لهم من قبل • فالطلاب يعملون على سبيل المثال في المستشفيات ومحال دفن الموتى والتجمعات الدينية ومدارس الصم وهكذا • وبانتهاء هذه المرحلة من البحث يؤدى كل طالب أمام زملائه الطلاب وهيئة التدريس ما تعلمه (أو تعلمته) من تلك الفترة التى قضاها في المتابعة الدقيقة لهذا النشاط أو ذاك • ويستخدم « ليكوك » كلمة دورة دراسية ذاتية Autocours في وصف هذا العمل الذى يقوم به الطلاب بأنفسهم دون اشراف أحد ، ويعملون سويا كي يحضروا المشاهد التي سيقدمونها في الفصل• ولقد وقع على كاهل أحد الفصول واجب وصف يوم في حياة قرية من طلوع الشمس حتى غروبها ، فاشترك خمسة وثلاثون طالبا في تخليق كافة مظاهر الحياة القروية ، بما في ذلك مختلف الشخصيات التي يستطيع المرء أن يقابلها في أى قرية صغيرة في أى صقع من الأصقاع • وفي دورة دراسية ذاتية أصغر طلب المدرس من أربعة طلاب أن يقدموا خلال الحركة وحدها جوهر أو روح الفنان أو المؤلف • ويعد تمرين تصوير الحياة القروية واحدا من التمارين التي تشحذ مهارات الملاحظة والتوصيف ، بينما يشغل تمرين الفنان / المؤلف قوى الخيال في التدريب على تغيير الأماكن •

وفي السنة الثانية يعكف الطلاب على دراسة «كوميديا دى لارتي » والبانتومايم الأبيض والجوق الافريقي وعلاقته بالبطل والتجربة التي يرى فيها الجميع أنها أصعب التجارب وأطيبها اثمارا في منهج « ليكوك » ، أعني : البحث عن (المهرج الخاص بكل فرد) • وهذا المهرج الخاص بكل فرد يرتبط بشكل متشابك بنقطة الضعف الرئيسية لديه ، وهي

النقطة التي يتعين على كل فرد ان يقر بوجـودها ويخرجهـا ويرفعها عاليا فوق راسه ويسخر منها علنا ، ويجعل النـاس يضحكون عليها دون ان يتعمد ذلك · (وايلى ١٩٧٣ ص ١٧) · وبينما يعد المهرجون أناسا يحاولون القيام بشيء ما ولكنهم يفشلون يعد البمازق (جمع بمزق) Buffons منطقه غنيـه آخرى من مناطق الاستكشاف فى منهج « ليـكوك » الدراسى فالبمازق عبارة عن كائنات مشوهة تسخر من الحياة (ليفى ١٩٧٨ ص ٥٧) ·

درب معهد « ليـكوك » منذ عام ١٩٥٦ عددا لا باس به من محترفى الفنون المسرحية · وبين أبرز المشاهير منهم فى فرنسا ــ وفقا لقائمة نشرتها احدى الصحف فى عام ١٩٨١ أى فى الذكرى الخامسة والعشرين للمعهد : « بيير بيلاند » و « فيليب جوليـه » و « كلود ايفار » و « فيليب افرون » و « برنار دوبى » و « ألبرتو فيدال » و « أريان منوشكين » . و « ليليان دى ميرماديك » و « بيير ريشار » و « بيير ديبوش » « (صحيفة « لبراسيون » عدد يوم ٤ ديسمبر ١٩٨١ · ولما كان العدد الأكبر من طلاب معهد « ليكوك » ليسوا فرنسيين فان السجل الدولى لطلاب « ليكوك » البارزين سيكون أطول الى حد بعيد · والحقيقـة أن معظـم مدرسى ومؤدى المـايم البارزين على نطاق العالم تلقوا تعليمهم على يدى « دكرو » أو « ليكوك » · ويأتى بين أبرز تلاميذ « ليكوك » وأشهرهم خارج فرنسا أعضاء الفرقة السـويسرية « مومنشـانتس » المتخصصة فى المايم ــ القناع ــ وهى الفرقة التى سنعرض لها فى وقت لاحق ·

يتمتع « جاك ليكوك » بفهم أشبه بالحـدس لعنـاصر معينة من عناصر المسرح · وأدت عبقريته كمعلم ، الى توصيل تلك المبادىء التى اكتنزها « جاك كوبو » فى وقت سابق الى أجيال عديدة من الطلاب من كافة أنحاء المعمورة · ويرجع اليه الفضل الى حد كبير فى احياء الاهتمام بفن الـكوميديا

دى لارتى والقناع المحايد والمعبر والمهرج كنمط مسرحى لا يقتصر على السيرك • وجاءت تعاليم « ليكوك » بمثابه الترياق المنشود لمفاهيم « دكرو » فلولم يخلق احدهما ، لصار لزاما على الاخر على وجه الترجيح ان يظهر الى الوجود • ف « دكرو » حداثى خالص ، وهو عبارة عن مفارقه زمنية رائعة فى عالم ما بعد الحداثة الذى يقوم على الانتقاء وتقوم مفاهيمه على ادراك عميق للقيمة الأخلاقية التى ينطوى عليها الفن • أما « ليكوك » فينتمى لنوع من فنانى ما بعد الحداثة بمعنى أنه تكهن بالتوليفة التى كانت ستبزغ فى الأفق وساعدها فى واقع الأمر على البزوغ • وفضلا عن ذلك تراه يتبنى نهجا اكثر مرونة واقل صرامة من نهج « دكرو » وقد تتسم مفاهيمه بأنها أكثر أناقة من الخارج • فيما يشعر المرء أن « دكرو » يبدو جوانيا لاحساسه بالاتجاه ، فلقد بزغ « ليكوك » من خلفية دراسية تعتمد على الرياضة البدنية وعلوم الحركة الخالصة وقد تدرب خلالها على تحليل الحركة ثم مضى الى تلقى التدريب المسرحى (التخوم التى تفصل بين الرياضة البدنية والمسرح لم تكن قد رسمت بدقة وقت ذاك) « مقابلة ماكليان » ،وهو الأمر الذى انطوى بكل تاكيد على آثار معينة من النزعة الهبرتية Hebettism ، فلقد قابل « بول بيلوج » وخلاله أو انطلاقا من روح العصر ، التقط عناصر البحث التى ابتكرها كل من فرانسوا ديلسارتى و « بول سوريو » •

رغم أن « ليلوك » لم يدرس على يدى « دكرو » فان الحقيقة التى تقول انهما كانا مدرسى المايم البارزين فى باريس .(وكان ينظر اليهما البعض باعتبارهما متنافسين) لمدة ثلاثة أو أربعة عقود من الزمان تعنى أنهما أثرا كل فى الآخر ، حتى ولو كان ذلك التأثير قد قادهما — فى نظر البعض — فى اتجاهين متعارضين بشكل كامل • ولقد ذكر « ليلوك » ذات مرة أنه وجد نهج « دكرو » سلبيا للغاية وتكميبيا للغاية وتجريديا للغاية • وقد يكون ذلك النهج

صالحا لـ « دكرو » نفسه ولتلاميذه ، ولكنني لا أرى أن النهج ذاته لن يكون له مستقبل ، ولن يمكن الطالب من تطوير شخصيته المستقلة أو فنه الخاص • (ليفى ١٩٧٨ ص ٤٩) •
ورغم أن تقييم « ليكوك » لعمل « دكرو » قد يكون صائبا لحقبة معينة ، فان المحصول الغزير من الفنانين الذين يشتغلون بالفنون المسرحية فى الوقت الحاضر ممن درسوا على يدى « دكرو » إعتبارا من أواسط الستينات ، وحتى مطلع الثمانينات قد صقلوا ، بكل تأكيد، شخصياتهم المستقلة وفنهم الخاص • كما كانت المفاهيم الرئيسية التى دعا اليها « جاك كوبو » قائمة فى قلب العمل الذى قدمه كل من « دكرو » و « ليكوك » اذ تفرع كل منهما فى اتجاه مختلف انطلاقا من نفس الجذع • ونقط الالتقاء تفوق فى عددها نقط الاختلاف فى أفكارها الأساسية • ولعل الاختلافات لا تتجاوز الاختلافات بين شخص وآخر « وبين أساليب التدريس والذوق والنظرة العامة للعالم وبين جيل وآخر • لكن نقط الالتقاء مدهشة : التركيز على القدرة الكامنة فى الجسم على التعبير ، وبالتالى الأهمية الثانوية للنص والديكور والأزياء وسائر العناصر الأخرى ، مع الاهتمام بالعمل الجماعى والارتجالى •

وعندما يقول « ليكوك » انه علم ممثل المايم أن يتكلم فانه يكون قد تجاوز معظم المؤدين أو الجمهور كله • « ثمة معاهد مثل معهدنا ــ هكذا قال « ليكوك » ــ تستطيع أن تسبق العصر وأن تتنبأ الى حد ما بالمسرح الذى يحبل به الأفق » (مقابلة ماكليان) • ويعد معهد « ليكوك » من معاهد المسرح الذى ــ عوضا عن أن يكون تلخيصا لما أنجز فى هذا المجال ــ ساعد المؤدين المبتدئين فى أن يمشروا على اتجاهات جديدة وبالتالى يبمثون الحياة مرة أخرى فى المسرح • والحقيقة أن رؤية « ليكوك » الشاملة للمسرح أشبه برؤية « كوبو » له • كما أن تلاميذه ظلوا مثلما ظل تلاميذ « كوبو » يقفون على مشارف المسرح التجارى دون أن

يلقوا بأنفسهم في أحضانه ، بصفته التي كان عليها وقت ذاك . اذ كانوا يعملون مثلما يعمل أستاذهم بشكل مستقل ويحافظون على رؤيتهم الفنية ويغذون صلابتهم ويزيدون بشكل منتظم من قدرتهم على ترك بصماتهم على مسار التاريخ المسرحي .

لعل أبرز من حمل تعاليم « ليكوك » هم أعضاء فرقة « مومنشانتس » التي تتكون من ممثلين سويسريين للمايم والقناع واحدى الممثلات الايطاليات « أندريه بوسار » و « بيرني شورش » و « فلوريانا فراسيتو » . ولقد قامت هذه الفرقة بأول جولة أوروبية لها في عام ١٩٧٣ وفي خريف ذلك العام طافت لأول مرة في الولايات المتحدة . وفي يوم ٣٠ مارس ١٩٧٧ ، وبعد أن قامت بأربع جولات أمريكية وبنفس العدد من الجولات على الأقل في أوروبا ، قدمت الفرقة عرض الافتتاح في قاعة الجوهرة بمسرح برودواي في نيويورك . حقا تجاهلتها الصحافة المسرحية على وجه التقريب . ولكن الفرقة استطاعت أن تستمر في تقديم عروضها لمدة تصل الى ثلاثة شهور . وخلال هذه الفترة جاز أعضاء الفرقة اعجاب « كليف بارلز » الناقد المسرحي لصحيفة « نيويورك تايمز » وتبع ذلك استقبال حافل من جانب الصحافة الرصينة . وبدأ المسرح الصغير الذي لا يضم سوى ٣٥٠ مقعدا في الامتلاء رغم ما عرفه في الماضي من ندرة الرواد . ولكن فرقة « مومنشانتس » اضطرت في ديسمبر من ذلك العام الى التمثيل أيضا في باريس على مسرح « تياتردي لافيل » (مسرح المدينة) . ولكي تتمكن من التمثيل في مكانين مختلفين في نفس الوقت ، شكلت الفرقة الأصلية فرقة فرعية تحمل نفس الاسم ، وقد تولت هذه الفرقة الجديدة مسئولية التمثيل في مسرح « برودواي » في أكتوبر من نفس العام . واستمر ذلك مع تعاقب الفرق المختلفة على مسرح « برودواي » خلال ثمانية عروض بصفة أسبوعية لمدة ثلاث سنوات ، وهو الأمر الذي لم يحدث مع أي

فرقة مايم قبل أو بعد ذلك · (عرض « مارسو » لمدة ستة اشهر على مسرح « برودواى » فى عام ١٩٥٥) · وفى عام ١٩٧٨ وبينما كانت فرقتا «مومنشانتس» الأصلية والفرعية تتبادلان العمل على المسرح ، ظهرت فرقة مسرحية اخرى تؤدى عروضها بأزياء مماثلة وتصميمات حركية مماثلة وتجوب الولايات المتحدة · وفى نفس الوقت قامت الفرقة الأصلية بجولة فى المهرجانات الأوروبية · ولمدة عام كامل كانت أربع فرق تحمل اسم « مومنشانتس » تؤدى عروضها فى نفس الوقت · ولم يستغرق الأمر وقتا طويلا قبل أن تكتشف هذه الفرقة الأوروبية التقليد الأمريكى الخاص ب « منح الامتياز » · ولقد كتب أحد النقاد حول الفرقة البديلة على مسرح « برودواى » يقول :

« يتحسر المرء على عصر الكوميديا الذى لم يعد حريفا على نحو ما كان عليه فى الماضى ، وعلى أن بعض أروع ملامح المسرحيات قد مرت مرور الكرام مع بسمة خاطفة ويسيرة ، وأن بعض الأزياء هنا وبعض الأقنعة هناك قد أخذت تبدو مهترئة وكثيرة الرقع · ولكن القضية ليست كذلك · فثمة « مايم » على مسرح برودواى وذلك المايم ليس تنويعة من التنويعات الكلاسيكية التى تقوم على حكى قصة ما ، بل هو مزيج عجيب من الأقنعة والأزياء التى يتنكر الجسم الانسانى وراءها والمخلوقات الشبيهة بالبشر والتجريدات الانسانية والمواجهات الرمزية · مايم بارع ممتع وذكى وفكاهى بين الحين والآخر ، والى جانب ذلك تجده مسليا وقادرا على النجاح التجارى » · (كوكوزا ١٩٧٩ ص ٤) ·

انتهت عروض برودواى فى عام ١٩٨٠ وأصبح للفرقة الأصلية من « مومنشانتس » ــ مثلها فى ذلك مثل « مارسو » قبلها ــ حظوة لدى أجهزة الاعلام ، اذ أخذت تظهر فى العديد من عروض شبكات التليفزيون · وفى عام ١٩٨٠ أخذت الفرق الثلاث سنة سبتية (أى اجازة من العمل لمدة سنة)

كانت في أمس الحاجة اليها ثم التقت مرة أخرى في عام ١٩٨١ كي تبدأ العمل في عرض جديد • وفي عام ١٩٨٤ رأت النور مسرحية جديدة لـ « مومنشانتس » وبدأت دورة التمثيل والتجوال مرة أخرى •

كان البرنامج الأول لفرقة « مومنشانتس » الذى أداه ممثلوها فى جولاتهم التى امتدت سنوات ، يتكون من العديد من المسرحيات التى يقوم بها ممثل واحد يرتدى قناعا وأحيانا « دويتو » أى ممثلين ، أو « تريو » ثلاثة ممثلين ، فى تكوينات يجرى فيها تشويه حقيقة الجسم الانسانى فى غالب الأحيان ، أو تغييرها على نحو استفزازى أو « ملخفن » للجمهور ، وعلى سبيل المثال تصبح مقدمة الجسم مؤخرته أو قمته أسفله ، فالزى الذى يبرز الرأس يوضع بين الرجلين مع اخفاء الرأس الحقيقية بواسطة ذيل • وثمة حيلة أخرى تنتهى الى اخفاء الجسم تماما وتستغنى عن الرأس والذراعين • والجنبين الظهرى والبطنى للجسم ، الأمر الذى يحول الجسم الى ما يلوح وكأنه بقعة من الهلام البدائى أو كيس ضخم مملوء بالفول • وعندما يكون الجسم الانسانى ظاهرا ، ولا غنى عن ظهوره ، تراه وقد ارتدى عفريتة Unitard سوداء ووضع على رأسه غطاء مكعب الشكل • ويستطيع كل من يرتدى غطاء الرأس هذا من المؤدين أو أى زميل له ، أن يغير وضع الغطاء وصولا الى هذا الأثر الدرامى أو ذاك • وثمة قناع لافت للأنظار بصفة خاصة ، يضع لفائف من ورق التواليت فى موضع الوجه • ويوحى فك لفة الورق هنا بالتكلم ، وفى قناع آخر يقوم أحد المؤدين بالكتابة على لوح ورقى فى وجه مؤد آخر • وفى قناع غريب آخر يقوم أحد المؤدين بنحت قناع فى عجينة « بتزا » (لم تدخل الفرن) لمؤد آخر • ولقد تجاوب الجمهور بصوت مسموع مع هذه التصاوير المجردة ، والصادقة فى نفس الوقت للأساليب التى يتواصل بها الأفراد الواحد مع الآخر • وفى مقابلة مع مجلة

المايم Mime Journal العدد الثاني ـ ١٩٧٤ وصف « أندريه بوسار » كيف تاتي لفرقة « مومنشانتس » أن تتوصل الى هذه التجريدات :

« في البداية ينطوى هذا العمل على نزعة قوية الى الطبيعية ثم تقلص وتقلص حتى نجد النموذج الأولى وقد ظهر بين أيدينا • وبينما ننخرط في مناقشة ما سنرتجل ، نفكر في جعله قريب المنال بالنسبة للجمهور عن طريق تطهيره من كل ما لدينا من مادة قصصية • وعندئذ نرى في أيدينا دراما هي في واقع الأمر « درامتنا » Our drama • ولكن كل شخص يستطيع أن يحققها عن طريق حياته الخاصة « باسقاط » نفسه في قلبها » •

وانطوى البرنامج الثاني الذى بدأت الفرقة في أدائه مع مطلع عام ١٩٨٤ على أقنعة أكبر امتدت بعيدا عن جسم المؤدى كي تملأ مساحات كبيرة من خشبة المسرح • وفي سبيل بناء هذه الأقنعة والأزياء والعناصر المشهدية يستخدم المؤدون ـ المبدعون أكثر المواد حداثة وخفة وصلابة مما خلقتها التكنولوجيا الحديثة • ولقد عمل كل من « بوسار » و « فراسيتو » Frassetto و « شورش » Schurch لمدة ثلاث سنوات في ورشتهم الكبيرة في زيورخ خلال استكشافاتهم للامكانات المسرحية للمطاط الرغوى والأغشية المصنوعة من بلاستيك في سمك الورق ، ومع ذلك فائق الصلابة •

وشمل برنامج « مومنشانتس » هذه المواد الجديدة في نفس الوقت الذى مضت فيه الفرقة في تطوير بعض العناصر التى استخدمتها في البرنامج الأول (الشخشيخة العملاقة على سبيل المثال) وكانت العناصر البشرية أقل بروزا في البرنامج الثاني نظرا لأن الأداء أصبح أكثر تجريدا • ومع ذلك واصل الجمهور تجاوبه مع صورة ما يستطيع تمييزها ، صورة انسانية عميقة يستطيع أن يستخلصها بنجاح من هذه

الأشكال . وكان العرض الثاني مثلما كان العرض الأول ، استكشافا فذا للصفات الديناميكية اللازمة لخلق أشكال تجريدية لا تستعصى على ادراك جمهور عام .

كانت الأشكال التجريدية وأصوات المستقبليين والداديين والسرياليين ومسرح بوهاس تجد نفسها مقصاة على وجه التقريب من أى مسرح تجارى فى الوقت الحاضر . ولعلنا نعرف أن بعض باليهات « بوهاس » التى أعاد تشكيلها « أوسكار شليمر » قدمت للمبتدئين فى أماكن مغلقة مثل متحف الفن الحديث فى نيويورك . ولكن هذه الباليهات لا تستطيع بالمرة أن تظهر على هذه النوعية من المسارح التى تجتذب تلك النوعية من الجمهور التى تروق لها فرقة « مومنشانتس » . ولقد أعاد « باليه جوفرى » اخراج الباليه السيريالى Relache « المرسى » (الذى تزامل فيه كل من « ساتى » و « بيكابيا » و « رولف دى مار ») . ولكن الجماهير التى تصفق بصفة منتظمة لباليهات « جوفرى » تستقبل الباليهات التى يخرجها آخرون بنفس التصفيق . ويرجع الفضل فى التوليفة التى توصلت اليها فرقة « مومنشانتس » التى تلتقى فى كثير من النقط مع فكرة « بث الحياة فى الأشياء » object animation ومسرح العرائس ومسرح الضوء الأسود بالاضافة لأعمال القناع والمايم ، الى « جاك ليكوك » . بنفس القدر الذى يرجع معه الفضل الى مقال « كريج » حول « الأراجوز العملاق » Super-marrionette ويبدو كما لو أن خمسين عاما من المادة العسيرة نوعا ما ، والبحث الذى شارف تخوما خطيرة ، قد غدت فجأة جديرة بالاحترام وممتعة بل وملائمة للأطفال . ولقد عبرت صحيفة « شيكاغو صن » عن هذا المعنى بصورة ناصعة عندما أشارت الى أن «مومنشانتس» ولدت على أيدى لجنة تتكون من « جاك باتى » و « بول كلى » و « مارسيل مارسو » و « توتو » المهرج ، و «تريستان تسارا» و « لويس كارول » وبمساعدة « شارلى شابلن » و «باكمنستر

فوللر » و « هاربو ماركس » و « رينيه ماجريت » وتتفهم الجماهير غالبا وتتجاوب مع الديناميكية السردية التى تكمن خلف الاشكال المجردة • وبقدر كبير من التناقض مع ما يقصد اليه المؤدون تقضى الجماهير وقتا فى محاولة استقصاء عدد الاجسام الكاملة اللياقة و « كيف » بحق السماء يؤدى المؤدى، يوازى ذلك الوقت الذى تقضيه تلك الجماهير مع عروض البانتومايم فى محاولات الوصول الى «ما» يرمى اليه المؤدى بأدائه ، وفى الحالتين يشعر الجمهور بأنه جوزى جزاء حسنا متى نجح فى مسعاه » •

وجرى تصميم العرض الثانى الذى قدمته فرقة « مومنشانتس » بصفة خاصة للمسارح الضخمة وقصور الثقافة فى سائر أرجاء العالم ، حيث لا تلوح صورة «مارسو» الا بالكاد من الصف الأخير لهذه المسارح • ولكن الفين لا تخطىء قراءة الحقائب الضخمة المنتفخة والأقنعة التى يصل ارتفاعها الى ٢٠ قدما على هذه المسافة بل وعلى مسافة أكبر •

وفى الوقت الذى أخذت فيه فرقة « مومنشانتس » تجوب العالم الواسع ، راحت تترك أثرها العميق على الوعى العام بأن فن المايم يمكن أن يكون شيئا مختلفا عما كان عليه لدى « مارسو » • وعلاوة على ذلك وعلى نفس المنوال الذى فتح « مارسو » عبره امكانات الأداء أمام فنانين آخرين من فنانى البانتومايم الأبيض الوجه ، كذلك ألهمت فرقة «مومنشانتس» جماعات مماثلة تستخدم نفس الأساليب ونفس المواد الخام •

وكان أستاذهم وناصحهم « جاك ليكوك » الذى قضى حياته فى البحث والتطوير دون العرض والأداء قد أشار الى أن النجاح قد يكون خطيرا • ولقد حازوا قدرا هائلا منه ، ولم يعرفوا ماذا يصنعون بهذا النجاح •• يتعين على المرء أن يمتلك صلابة خاصة كى يبدأ مرة أخرى من نقطة الصفر وأن يقول : « لقد نجحت فلأتوقف » (بورر ١٩٨٤) • • •

تكمن أهمية فرقة « مومنشانتس » فى أنها قدمت المايم الحديث للجمهور العام لأول مرة بنفس الطريقــة التى قدم بها اليه ، على سبيل المثال ، الرسم الحديث والرقص الحديث والعمارة الحديثة ، ولم يكن ذلك المايم الذى قدمتــه هــذه الفرقة هو ذلك المايم الحديث الهزيل المستعصى على الادراك وأحيانا الأكاديمى الذى قدمه «ايتيان دكرو» ، ولم يكن أيضا من ذلك النوع من المايم الذى قدمه « مارسو » وكان ما قدمه « مارسو » ساحرا وأبيض الوجه وينطوى على قصة مسرودة • فالحقيقة أن المايم الذى قدمته فرقة «مومنشانتس» قد يكون مايم شعبيا ولكنه فى نفس الوقت مايم حديث •

المايم بعد الحديث

يساعدنا كعادته دائما قاموس « وبستر » فى تحديد « الحداثة » بصفتها فلسفة الفن الحديث وتجلياته • وعلى نحو خاص ذلك الانقطاع الواعى مع الماضى والبحث عن أشكال جديدة للتعبير : « ويتمثل أحد شروط الحداثة فى فك الارتباط مع سادة الماضى • ولكن الفنان الجيد بعد ـ الحداثى ، من جانب آخر يتمتع بمعرفة مثقفة معقولة بالأساليب الحداثية وفى الحقيقة يكسب قوت يومه فى الغالب خلال نقل هذه المعرفة الى تلاميذه عن طريق التدريس • ونراه قادرا على الاتيان فى خفة ورشاقة بالحركات التى يصعب على المحدثين اتيانها دون عناء • وعوضا عن اخلاء حجرة السطوح الواقعة أسفل « الجمالون » مباشرة تراه يسكنها وسط تماثيل يعلوها التراب لأصدقائه الحقيقيين « بروست » و « جويس » و « كافكا » و « ريلكه » و « باوند » • (جون أبدايك) •

وتساعدنا التعريفات التى ساقها « أبدايك » للحداثة وما بعد ـ الحداثة (ولو أنها تنطبق على الأدب أكثر من انطباقها على المايم) فى التماس الأسباب التى تجعل المرء يقول ان «مارسو»لم يكن حداثيا ولماذا تقع فرقة مومنشانتس Mummenschanz عند الحدود التى تفصل بين قمة الحداثة وما بعد ـ الحداثة ولماذا يشعر ممثلو المايم بعد ـ الحداثى الجدد والفودفيلليون الجدد بالسعادة مع التوليفات والفنون المهجنة •

لم يرفض « مارسو » الماضي بدرجة تكفي المرء كي يدرجه ضمن الحداثيين ، وعوضا عن الانقطاع الذاتي ــ الواعي مع النموذج الذي عرفه القرن التاسع عشر مثلما فعل الفنانون الحداثيون الاخرون ، تشرب « مارسو » روح البانتومايم الذي عرفه القرن التاسع عشر • ولعله من الجلي أن « مارسو » لم يستشعر نفورا تجاه النموذج السابق للمايم يوازي ذلك النفور الذي استشعره تجاهه كل من « دكرو » و « ليكوك » ، كما أنه لم يتمرد عليه بذلك الحماس الذي تمرد كلاهما به عليه • أما أعضاء فرقة « مومنشانتس » فيأتون حقا وبخفة ورشاقة بتلك الحركات التي تكلف المحدثين بعض العناء • ومع ذلك نجد من العسير علينا أن ندرجهم بشكل نهائي في قائمة بعد ــ الحداثيين ، فلقد غفلوا عن تضمين أعمالهم أي عناصر بعد ــ حداثية صميمة : بعد سياسي أو قدر من الاستهانة ، بالدين أو وعي ذاتي أو بعض الأعراف المسرحية النابعة من الذات •

يعد المايم بعد ــ الحداثي نموا ناتئا على المايم الحديث على غرار ما يعد الرقص بعد ــ الحداثي والرسم بعد ــ الحداثي والمسرح بعد ــ الحداثي والعمارة بعد ــ الحداثية والموسيقى بعد ــ الحداثية امتدادات للأطوار الحداثية لتلك الفنون كل على حده • ولقد لقي الطور الحديث لهذه الفنون حظا أسعد في المام الناس به من الطور الحديث للمايم على نحو ما تمثله أفضل تمثيل تلك الطهارة شبه الدينية والصارمة التي تميز بها العمل الذي أنتجه « ايتيان دكرو » وهو العمل الذي ظل لخمسين عاما غير ظاهر للعيان، وبعبارة أخرى فنا سريا يخاطب قلة قليلة من المتدربين • ولا يتعدى عدد الذين شاهدوا هذا النوع من المايم الحديث ويستطيعون أن يتعرفوا عليه بصفته هذه في سائر أرجاءالعالم ما يتراوح بين ٥٠٠ الى ألف شخص وحسب • ونظرا لنفور « دكرو » من الأداء ونظرا للطبيعة الزائلة للأداء ، كان تكرار العروض أمرا مستحيلا • وفي الوقت الذي أصبح فيه الرسم الحديث

النموذج الذى حقق انتشارا يوارى انتشار نموذج العمارة الحديثه ، فان النموذج المنتشر للمايم فى النصف الثانى من القرن العشرين لم يكن الطور الحديث لذلك الفن ، وهــو الطور الذى كان خبىء البدروم الذى اتخذ « ددبرو » فيــه مسكنه • ولكن بدلا من ذلك اصبح شكل فنى آخر معروفا على نطاق واسع ، وهو العمل الذى قام به « مارسيل مارســو » الذى طعم بعض أساليب المايم المعاصر بالشــكل الرومانسى للمايم الذى يعد ابنا شرعيا للقرن التاسع عشر ، ويقوم على السرد القصصى الصـــامت والفــكاهة المرحة فى المضــمون والحرفية الحاذقة فى الشكل ، وهو ما يعد أقرب الى القرن التاسع عشر مما هو الى القرن العشرين ، وأقرب الى «دبرو» منه الى « دكرو » •

أنتج عدد من الحداثيين فى كل فن اعمالا هزيلة فاترة كلاسيكية وتقليدية وتجريدية • وتقدم العمارة الحديثــة التى ابتدعها « بوهاس » مثالا طالما نوقش وكتب عنــه • تحول العديد من المدن الى تيه من الهياكل ـ الحديد المغمدة فى الزجاج ، والأشبه بمستطيلات من الــورق المقــوى قصت ولصقت على قوس السماء ، وبالأحرى مكائن مجردة خالصة للعيش والعمل تفصل البشر خلال التدفئة المركزية والتكييف عن بيئاتهم ، ولو لم ينظر المرء من الشباك فى الدور الثامن والعشرين (عندما لا يكون الأمر متعلقا بمبان أكثر حداثة) فانه لا يستطيع أن يعرف فى آى بقعة من بقاع العالم هو • لقد تشابكت وتعشقت الاكتشافات الهندســية التى عرفهــا أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين بصورة موفقة مع القيم الجمالية الســائدة للعصر ، وما كان أكثر عملية وأقل تكلفة (على الأقل فى المــدى القصــير) أصبح شائعا من الناحية الفنية كذلك •

قد يسهل تعريف بعد الحداثة في مجال العمارة نظرا لان الحداثة كانت الطريقة المستقرة للبناء اذ كان ثمة قدر من احادية التكافؤ في العمارة وهو الامر الذى عز وجوده في سائر الفنون الحديثة الأخرى • ويعد المبني بعد ـ الحديث أكثر انتقائية وأقل صفاء وأقل أحادية • وهو مرقش في تضفيره لأطرزة متنافرة في غالب الأحيان ، وغير متناسق وشخصاني وربما نزوى « لون » (بكسر اللام) ومتنافر • وهو في الغالب الأعم متوافق بيئيا واقل اعتمادا على التدفئة المركزية والتكييف • وقد يصف بعض بعض النقاد هذا الطراز بأنه عشوائي • ولكن احدى الخصائص الرئيسية لـ « بعد ـ الحداثة » في في العمارة تتمثل في ميلها نحو ابراز ما كان مهملا مثل مؤخرة خشبة المسرح Back stage في « بداية وبداية جديدة » لـ « تريشا براون » ، وهي عبارة عن رقصة بعد ـ حداثية نموذجية صمم لها الديكور « روبرت روشينبيرج » وهي تكشف أكثر مما تخفي مؤخرة المسرح التي كانت في وقت ما سرا مكنونا • ولعل المكافيء المعماري لهذه المؤخرة في مجال العمارة هو مركز « بومبيدو » في باريس ، فهو عبارة عن مبنى حديث قلب داخله خارجه ، وأصبح مبنى بعد ـ حداثي ، ولكنه مشيد من الصلب والزجاج ، وتجريدى ومشكل من وحدات قياسية وآنيق ومصقول • ومع ذلك فكل شيء داخله ظاهر للعيان بدءا من الأنابيب والمواسير والقنوات والطيقان الى مسامير البرشام، ومثلما لم تكن «تريشا براون» مركزا مسرحيا في تشكيلاتها في مجال الباليه على نحو ما كانت عليه « الباليرنات » Ballerinas اللاتي تدعمهن جوقة الراقصين والراقصات في القرن التاسع عشر • (أو في المركز العاطفي للدراما مثلما كانت « مارثا جراهام ») فان مركز « بومبيدو » لم يكن له مدخل رئيسي يجد المرء خلفه رواقا ضخما وبسطة عريضة للسلالم •

ولقد حقق الرسم الحديث هو الآخر قبولا واسعا الى

الحد الذى أصبحت معه أعمال قائمة مقبولة من الرسامين والنحاتين المعاصرين معروضة فى متاحف حديثة عديدة فى سائر أنحاء العالم • وصار لزاما على كل متحف عالمى ان يضم ضمن معروضاته أعمالا لكل من « فيلم دى كونج » و « الكساندر كالدير » و « هنرى مور » و « جورج سيجال » و « فرانسيس بيكون » و «ياسبر جونز» و «روى ليختنشتاين» وغيرهم • وعلى نفس المنوال تعين على كل مدينة امريكية أن تعرض فى أحد ميادينها عملا أو آخر لـ « هوارد جونسون »، وعدد كبير من المدن الأمريكية يعرض عملا خاصا صناعيا مقاوما للتغير الكيماوى والحرارى قائما فى قلب حى المكاتب العمومية • وعلى نفس المنوال فان أساليب هؤلاء الفنانين قد تكون أكثر تنوعا من الأساليب المعروفة فى العمارة الحديثة ، كما أن المكافئات بعد ـ الحداثية فى الرسم أكثر تنوعا • حقا لم تكن كل أعمال الرسم الحديث تشع نفس الروعة ونفس الأصالة التى تشعها أعمال « موندريان » • وبعض الرسامين كانوا مبهورين بما هو غير منطقى وحالات الأحلام واللاوعى والبدائى • ونستطيع أن ننظر الى بعض أعمال الرسم بعد ـ الحداثى (التعبيريين الجدد) بصفتها أشد قربا منها من قريبها من الأعمال الحديثة الأكثر ميكانيكية وتتميز بحواف حادة •

اكتسبت الأعمال المعمارية وأعمال الرسم رواجا واسعا لبعض الوقت، ورغم أن بداية الرسم الحديث لم تأت على هذا النحو ، الا أنه غدا صناعة يصل حجمها الى عدة ملايين من الدولارات فى مدينة نيويورك وحدها • وتمثلت وظيفة الفن الحديث ـ كما تقول « سوزى جابليك » فى :

« خلق وعى نقدى فى الغالب الأعم • ولكن هذه الوظيفة اختفت تماما فى ظل الثقافة البيروقراطية السائدة التى تهضم كافة الأشكال الفنية التى تنطوى على امكانيات الهدم • وتسحب منها القوة المناهضة عن طريق تحويلها الى سلع تباع وتشترى » • (١٩٨٤ ص ٥٢) •

وتمضى برجاحة عقلها الى القول بأن الدرس المستقى من هذا العصر يتمثل فى أن الفن لا يستطيع أن يستمر بصفته فنا على قيد الوجود فى ظل الرأسمالية ، ما لم يقبل تنازلات مهينة (المرجع السابق ص ٥٤) .

ورغم ذلك فمع اشكال الرسم والنحت الاكثر مناهضة للأوضاع السائدة استطاع هذان الفنان (فن+فن) ان يستمرا فرديين الى حد كبير ، اذ يستطيع جمهور غفير ان يستمتع بمشاهدتهما على مدى فترة طويله من الزمن . كما يستطيع أيضا شخص فرد أن يقتنيهما . والمبانى الحديثة ، حتى ولو لم يسعد بها الذين يسكنونها أو يقيمون فيها فى بادىءالامر، الا انها سرعان ما تندمج فى المنظر العام وتغدو جزءا منه وتسلم العين بوجودها . (مع بعض الاستثناءات الخاصة بطبيعة الحال) أثناء أدائها لوظيفتها كمبان . ولقد أصبح « برج ايفل » الذى أثار موجة من الجدل الصاخب لدى تشييده . رمزا لباريس ، ويشهد الوقت الحاضر أن زوارا أكثر عددا يزورون مركز « بومبيدو » الذى أثار موجة مماثلة من الاحتجاج أوسع مما أثاره « برج ايفل » .

ومع ذلك فليس فى وسع المؤدين الذين يؤدون مشاهد حية أن يعرضوا أعمالهم على الجمهور لمدة تماثل فى الطول ما تحظى به أعمال الرسم أو النحت ، لأن نجاحهم المنشود وليس بالضرورة النجاح التجارى ، يتلخص فى حضور عدد معين من الأشخاص فى نفس القاعة فى نفس الوقت ، نظرا لأنه ليس فى طوع أحد أن يقتنى العرض أو مؤديه ويعلقهم على الجدران أو يستخدمهم كمكاتب أو مساكن للاقامة . ولهذا السبب ظل المسرح يتلكأ باستمرار خلف سائر الفنون فى مجال التجديد ، وظلت كلمات من قبيل «شعبى» و «مدعوم» تلازم بصفة مستمرة كلمة « المسرح » ، فبدون جمهور محدود يدفع مبالغ ضخمة من المال (رعاية الفن) لا يقوم عرض على مستوى الاحتراف . ولهذا السبب فان معظم

التجديد قد جاء من جانب الهواة الذين قدموا الدعم لاعمالهم المسرحية وقدموا عرضهم لشريحة محدودة من عشاق الفن • ولقد لاحظ « كـوبو » ان عمله في المسرح لن يتمـكن من الوجود الى جانب ما تدعوه « جابليك » بالنزعة الرأسمالية دون أن يقدم تنازلات واسعة تهدد وجوده • وينصح «دكرو» تلاميذه أن يكسبوا قوت يومهم من خارج مجال الفن ، ويحذر « ليكوك » من مخاطر النجاح •

واذا ما قارنا الرقص والمـايم الحديثين ، بالتجـارب الحداثية في المسرح ، فاننا نجد انهما مرا بأوقات اشـد صعوبة ، الى الحد الذى جعلهما شبه مجهولين ، اللهم الا لقلة من محترفي هذه الفنون شـبه السرية • ولـكي يجسـدوا رؤيتهم ، اضطر مصممو المايم الحديث والرقص الحديث الى تدريب التلاميذ على أسلوب متميز ، فلقد كان أوائل مؤدى الرقص الحـديث فى فرنسا فنانين رؤيويين أى ذوى رؤى يعملون في البدرومات أو على الأسطح أو فى أى مكان خال آخر من تلك الأماكن التى تعد صالحة للأنشطة غيرالتجارية • وبالتالى تؤجر بايجـارات زهيـدة للفنـانين الذين يؤدون عروضهم أمام جمهور محدود من عشاق الفن • ومثل هـؤلاء الفنانين عملوا فى ظل هوامش طبيعية واقتصادية واجتماعية محدودة • حقا لم يكن للرقص الحديث فى أى يوم سوق رائج على نحو ما كان عليه الأمر بالنسبة للفن والعمارة الحديثين ، ولكنه شارف تلك النقطة — فى رأى بعض المراقبين — مما عاد عليه بالضرر قبل عام ١٩٦٠ وما بعدها فلقد تشبث الجيـل الثانى من فرق الرقص الحديث التى ظهرت فى الخمسـينات والستينات بالبقاء بأى ثمن على قيد الحياة • وهو الأمر الذى لم تستطعه معظم هذه الفرق الا — فيما تقـول « مارسـنيا سيجل — » :

بالتوصـل الى كيفية الظهـور بمظهر مقبـول فى نظر مشاهديهم ونقادهم وأنصارهم ، وبمعنى خاص يمر الرقص

الحديث الآن (١٩٧٣) تماما بما حدث لمعظم الفنون منذ وقت طويل ، اى أن تسعى الى بلورة رؤية شعبية مستقلة • (١٩٧٧ ص ١٥٣) •

وقد لا يستشعر كل مصممى الرقص بعد ــ الحديث حاجة ماسة الى الرواج على نطاق واسع • ويتابع « مرسى كننجهام Merce Cunningham وضع تصميماته بعد ــ الحديثة دون اهتمام كبير بقبول رقصاته على نطاق واسع ، على نحو ما فعل أسلافه الحداثيون • ولقد طرح المايم الحديث نسخة شعبية من نفسه خلال فرقة « مومنشانتس » والفرق المشابهة التى استطاعت توليف التحليلات التى تبلورت خلال السنوات الخمسين الماضية وتقديمها بأسلوب تستطعمه الجماهير الشعبية •

تمر بالمسرح على وجه الاحتمال وبصورة متناوبة فترات من التوليف تعقبها فترات من التحليل • ولعله من الثابت أن « كوبو » امتلك رؤية للمسرح ككل ، ولكن المناهج التى استخدمها فى تجسيدها والبحث الذى أثاره قادت الى أكثر من خمسين عاما ، من تحليل الحركة وأعمال الأقنعة والمهارات الحركية والصوتية ومختلف المهارات الأخرى التى بدأت فى العودة الى الاندماج مع الفن المسرحى ككل • والواقع أن الفترة التى أعقبت الحداثة كانت فترة توليف ولكنها لم تكن مجرد عودة الى أفكار « كوبو » • رغم ما كان يتمتع به من رؤية ثاقبة وبصيرة نافذة ، اذ أن جهوده كانت قد انتهت الى التوقف (أو على الأقل ارتأى «جيد» أن ذلك حدث معها) • ويرجع السبب هنا الى أن المؤلفين الذين أمل « كوبو » أن يظهروا الى الوجود كى يدفعوا بمخطوطاتهم لمسرح جديد لم يفعلوا • أما المؤدون المعاصرون الذين يغذيهم نصف قرن من البحث فيتبعون الآن نصيحة أحد الناصحين البارزين أقصد « ايتيان دكرو » اذ استغنوا عن المؤلف كمنصر منفصل عن النشاط المسرحى • وأصبح المؤلف ، لو كانت له ضرورة ،

شيئا فشيئا هو الممثل نفسه والتقسيم الغريب للعمـل الذى يقوم على مؤلف يجلس كي يفكر ويكتب وممثل يقف ويؤدى كي يكون بمثابة الناطق بما يريده شخص آخر ، هو تقسـيم ينطـوى عـلى درجة عاليـة من الفصـام يتساوى مـع تلك التقسيمات التي لا تقـل غرابة ، ومع ذلك لا يكاد يتـوقف أمامها أحد في أيامنا هذه ٠

تعد بعد ـ الحداثة في أسوأ حالاتها خلطة انتقائية ، وتوسيعا لنطاق المستفيدين من الاكتشافات التي توصـل اليها آخرون بشق الأنفس ، واختبارا مشتركا لرؤية خالصة للحداثة ٠ أما في أفضل حالاتهـا فهي رؤية للكمـال ودمج للعناصر المتباينة في كل متوافق ، عمل متآزر الأجزاء يعالج في الوقت الذى يرسل فيه جمهور المشاهدين ، بل والممثل في نفس الوقت الى الوراء ، الى جذورهما المشتركة ثم الى الأمام الى مصيرهما (الجمهور والممثل) المشترك ٠ وتعيـد ما بعد ـ الحداثة في نماذجها الأرقى توحيد الذهن والصوت والجسم في اطار من العودة الى الحقب القـديمة التي كان الشاعر فيها (ينطق) ويغنى و (يميم) قصيدته ٠ (لم يكن الأمر لينطوى على أى تمثيل أو أى منهج ، رغم أن الأساليب والمهارات المعقدة كانت تستخدم وقت ذاك مثلما هو الحال في الوقت الراهن) ٠

ينبع أداء المايم القديم والحديث على حد سواء ويفصح عن نفسه أول الأمر خلال الحركة ، ثم يستمر حتى يصل الى النطق ٠ ولعله من الطبيعي لكل من يملك صوتا أن يتكلم طالما لم تحل الاعتبارات السياسية دون ذلك ٠ ولقد تحـول الفن الحديث الخالص ـ خلال الوعي الشامل في عصر المعلومات الذى نحياه ـ الى ما بعد ـ الحداثة ٠ ويشعر الفنان باضطراره الى الافصاح عما يدور بخلده بشأن القضايا الساخنة للعصر، مستخدما كل ما يعن له من تكنيكات تمكنه من توصيل رؤيته بشكل أكثر فعالية ٠ ويكتب « بيتر شومان » في كتابه « فن في متناول الجميع لماذا ؟ بيان » :

« ظل الجميع يعتقدون لمدة طويلة أن الفن امتياز للمتاحف التى تحتفظ به بين جدرانهـا وللأغنيـاء الذين يستطيعون اقتناءه وفى آحيان أخرى مجرد الوصول اليه · لـكن الفن ليس تجارة ! وليس ملكا للبنوك ولا للمستثمرين المغامرين· الفن طعام · حقا نحن لا نســتطيع أن ناكل العمـل الفنى ولكنه يغذينا · ولذلك فاننا نرى لزاما على الفن ان يكون فى متناول الجميع ومتاحا لكل الناس كما نرى أن الأعمال الفنية بحاجة الى أن تتوافر فى كل مكان · فالفن كامن فى عروق العالم · (فاجو ١٩٨٥ ص ١٦) ·

قادت الزيادة ولنقل التخمة الزائدة فى المعلومات التى توفرت فى عالم بعد ـ الحداثة الذى نحياه الى أعتاب بابنا ·

يواجه الفن أطفالا يتضورون جوعا وسياسات غامضة · ويشعر الفن كله بالخجل ويستبد به الغضب والأسى لعجزه عن مواجهة هذا الواقع · ويبدو أن حقن الخبز فى الانتاج الفنى خطوة صحية يحسن القيام بها » ·

ويشير « شومان » فى هذه الفقرة الى تحوله من « فنـان حضرى عادى مفعم بالاحبـاط » الى مؤسس ومـدير مسرح « الخبز والعرائس » الذى يتخذ مقره فى « فيرمونت » حيث ظل هو وآخرون يعرضون كل شـهر أغسـطس من كل عام مسرحية (سـيرك البعث المحلى) · وينتمى مسرح « الخبز والعرائس » الى مسرح ما بعد ـ الحداثة بصفة عامة ، وهو المسرح الذى يستخدم نظاما انتقائيا من التكنيكات كالعرائس والمسرح والرقص والسرد) كى تعالج موضوعات مركبـة تدور هى نفسها حول التركيب والتجاور Juxtaposition لما يبدو وكأنه موضوعات متباعدة (فى عام ١٩٨٥ ، نيـكاراجو وباخ ، سان فرانسـيس والمحـرقة النووية كانت ضـمن الموضوعات التى شهدتها السنة الماضية أو السنة السـابقة عليها) ·

ظهر أحد التجليات الأولى للمايم بعد ـ الحديث عندما صدرت الينا باريس ، مهد الحداثة ، بصفة مباشرة « مايم » خالصا تحليليا صامتا أو من أشده صمتا ، خلال آر٠جي ٠ ديفيز ، وهو المايم الذى شق طريقه رأسا الى قلب الفوران السياسي والفني والاجتماعي الذى عرفته «سان فرانسيسكو» التي وصفتها مجلة « التايم » وقت ذاك بأنها « أثينـا ذات الثقافة المضادة) ٠ وكان « ديفيز » قد انتقل الى « سـان فرانسيسكو » في عام ١٩٥٨ حيث قدم هـو وتلاميذه أول عروضه فى عام ١٩٥٩ ٠ وفى عام ١٩٦٠ كان « عرض مايم الساعة الحادية عشرة » أى « الأخيرة » يجرى تقديمه بصفة أسبوعية فى « ورشة الممثلين » التي كانت في ذلك الـوقت بمثابة أحد المسارح الأكثر تقدمية فى أمريكا ، وفى عام ١٩٦١ ، وبعد تقديم مسرحية «بيكيت» «فصل دون كلمات»، وهو عبارة عن عمل حداثي تحليـلي خالص ٠ ولقـد كتب « بيكيت » رغم كونه مسرحيا حداثيا حتى النخاع ، عـدة مسرحيات تعتمد بصفة عامة على الكلمة وأخرى تعتمد بصفة كاملة على الحركة ٠ وبدأ « ديفيز » وفرقته تجاربهم الأولى باستخدام الكلمة دون تكنيكات المايم (توسـكان وربلى ٠ ١٩٧٥ ص ٢٢) ٠ وبينما نجد جماعات أخرى فى الولايات المتحدة لأداء المايم فى ذلك الوقت وفى أوقات سابقة (أسس بول كورتيس مسرح المـايم الأمـريكى فى عام ١٩٥٢) ، الا أن معظم هذه الجماعات استمرت تعمل فى ظل الحـداثة التحليلية بدلا من الشروع فى صنع توليفة بعد ـ حداثية ٠

وهذه احدى أولى العلامات على طريق العودة بالمايم الى المجرى العام للمسرح على الأقل في الولايات المتحدة ، واحدى أهم العلامات على استمرار تأثير المايم فى هذا المجرى فيما بعد ٠ وكان بعض تلاميذ « كوبو » قد فضلوا فصل المايم عن مجرى المسرح ٠ واذا ما استثنينا عـدة محاولات تجريبية قصـيرة وقليلة فان المايم ظل منفصلا ويتطور انبثاقا من داخله كشكل

حداثى خالص (أو حتى شكل مرتد الى تقاليد القرن التاسع عشر • ولكن عودة المايم الى مجرى المسرح لم تحدث دفعة واحدة فلقد استمرت هذه العودة لمدة طويلة ، كلما وقف فنان اثر آخر على ذلك التعارض بين أداء المايم والعصر المعلوماتى بعد ـ الحديث ، ووجد نفسه ، أى ذلك الفنان مدفوعا نحو توليفته المسرحية بمفرده •

وانتهت هذه التجارب المبكرة التى شهدتها « سان فرانسيسكو » بتقديم «المهر» وهى مسرحية كوميدية مقتبسة عن مسرحيتين احداهما لـ « فولتير » باسم Scapin والأخرى لـ « جولدونى » باسم « خادم سيدين » • وكان لزاما على العرض الذى أداه الممثلون باستخدام الأقنعة على خشبة مسرح خفيفة (نقالى) أن يبدو أشبه بتلك العروض التى أخرجها فى وقت ما « كوبو » • وكان « كوبو » قد بدأ تجاربه بمسرحية « كوميديا » • فالكوميديا هى الباب الذى خرج عبره المايم من المسرح وهو نفس الباب الذى عاد اليه خلاله •

بدأت الفرقة مع حلول عام ١٩٦٥ ، وبعد أن أنتجت مسرحية « بريخت » « القاعدة والاستثناء » باكتشاف القوة السياسية الكامنة للمسرح ، وشرعت منذ ذلك الحين فى دراسة الماركسية • واعتبارا من ذلك الوقت وصاعدا ، وجدت كافة الهموم السياسية والاجتماعية الناشئة لذلك العصر الذى اجتاحته العواصف ، وفى ذلك الجو المشحون على نحو خاص ، لسانا يفصح عنها بشكل دقيق (ولنتذكر « فالكور » الذى شق الستارة وصاح : تحيا الحرية !) خلال فرقة « سان فرانسيسكو » للمايم • فلقد دخل الفن الرفيع فى حياة الناس • ولم يعد الكاتب المسرحى منفصلا ، ومن ذلك الوقت أخذت الفرقة « تولف » المسرحيات التى تقدمها ، أو تقتبسها بتصرف كبير من مصادر أخرى • وأخيرا ظهر

المؤلف المسرحي الذى طالما انتظره « كوبو » وتنبأ له «دكرو» بالوصول • ذلك المؤلف الذى ينتمي اليه المسرح أقصد : الممثل • والواقع أن ممثلي المايم في فرقة «سان فرانسيسكو» للمايم كانوا بالدرجة الأولى أعضاء في المجتمع السياسى والاجتماعي والاقتصادى الأوسع ، وليسوا مجرد حداثيين أى أفرادا يعيشون فى غرفة السطوح على هامش المجتمع كى ينتجوا فنا خالصا • وكانت « فرقة سان فرانسيسكو للمايم » ، التى تتبنى مسرحا يخاطب بشكل مباشر رجل الشارع تقدم عروضها فى ذلك الوقت مثلما يجرى حاليا فى الساحات • وعلى نحو مالاحظ « ستانلى كاوفمان » فى صحيفة « نيوربابليك » يوم ١٦ ديسمبر ١٩٧٨ • « كل شيء يتم على افتراض التوحد بين المجتمع والجمهور» وبطبيعة الحال يبدو الأمر هنا يسيرا ، ولكنه ينطوى على صعوبة عويصة لدى محاولة تطبيقه خلال الممارسة • ولقد كتبت « سوزى جابليك » تقول : « الفن الاشتراكى » :

« يحرمنا بصفة عامة من الخصائص الشكلية الجمالية بسبب قوة الرسالة التى تثقل كاهله • ولكنه يهبط الى فن ضعيف فى معظم الأحوال • بينما تطمس النزعة الشكلية معنى الفن وهدفه فى الغالب الى حد تحويل اللامعنى ذاته الى مضمون أساسى » (١٩٨٤ ص ٣٣) •

مرت « فرقة سان فرانسيسكو للمايم » بأوقات عصيبة وأخرى طيبة • وانحرفت فى بعض الأحيان بصورة مدمرة حتى اقتربت من تخوم « الفن الضعيف » ولكنها تمسكت بمثلها العليا ، وخلال ذلك قدمت نموذجا يحتذى وملهما لعديد مما جاء فى أعقابها من جماعات مماثلة وأفراد يقتفون نفس الأثر •

لم يستطع أى من الطريقين اللذين ألمحنا اليهما سابقا، سواء طريق الفن الاشتراكى أو طريق الفن الشكلانى أى

الذى يعتمد على الشكل ، « أن يصل الى نقطة التحول التى انبثق منها الاصلاح » على حد تعبير « جابليك » ومع ذلك فان هذه النقطة وهذا الاصلاح هما ما وصلت اليهما بعد ـ الحداثة عندما حققت النجاح ٠

ثمة لبس ، حتى هذه اللحظة ، بين كلمتى « مايم » و «بانتومايم» والآن لنتجشم مهمة التمييز بين كلمات من قبيل «ممثل» و «راقص» و «مايم» و «مهرج»، طالما كانت بعد ـ الحداثة مفعمة بالفنون المهجنة hyphenated أى أن فنين أو ثلاثة فنون وربما أربعة كانت منفصلة فيما مضى ، انضفرت الآن فى توليفة ملائمة لعصر الارسال الفورى للمعلومات والسفر الى الفضاء الخارجي وموجات النزوح الجماعي والهجرة ، عصر يرتبط فيه بشكل ملحوظ كل فعل (ويقول البعض كل فكرة) بشكل أكبر وحيث تتأثر حياة افراد قريبين وبعيدين كلما أدرنا مفتاحا كهربائيا أو انحدرنا بسيارتنا على الطريق ، مثلما تتأثر حياة الكرة الأرضية بأسرها ٠

ولكن الأمر فى رأى البعض من أمثال « دوجلاس باترسون » الذى كتب : « نحن أقوياء: دليل الى المسرح الشعبى عبر القارتين الأمريكيتين » أن الوقت قد حان :

كى نعلن عن عصر جديد للمسرح ٠ والوقت قد حان كى نتحدى « برودواى » والجامعات ٠ والوقت قد حان كى نهاجم النزعة الاستهلاكية والشوفينية والأنانية ، ولكى نفضح التفكك والحيل المسرحية المختلفة ، وأن الوقت قد حان كى ندير ظهرنا للأضواء الباهرة والتكنولوجيا الفائقة والميزانيات المتورمة والوقت قد حان كى نتخلى عن القصور الثقافية و (ايه سى تى) أى « مسرح الكونسير فاتوار الأمريكى » و « الجليباريين » والجامعة الأنيقة والمباهج التى ينعم فى ظلالها المحترفون وأن نشيح بوجوهنا عن النزعة الاقليمية التى تضمرها طليعة نيويورك » (١٩٨٣ ص٢)٠

وتوافق مع هذه البلاغة المجلجلة عـلى سـبيل التقريب ذلك العمل الذى دب فى مسارح بديلة عـديدة ، تلك التى حاولت (بل ونجحت فى غالب الاحيان) فى الارتقاء بالوعى الاجتماعى والسياسى باساليب عمـل تعاونيـة وفى توصيل رسالة العمل المنتج ، وفى التمثيـل أمام جمهـور خاص او استجابة لنضـال سياسى محـدد ، وفى رغبـة الأعضاء فى الانضمام الى نفس الجماعة التى ينتمى اليهـا جمهـورهم ، عوضا عن الانفصال عنهم والتطفل عليهم • ويتمثل هـدف المسرح البديل فى التمثيل من أجل المضطهدين ، ومعهم أى مع المضطهدين بسبب عرقهم أو جنسهم أو عمرهم أو عجزهم أو طبقتهم أو لغتهم •

ويلجأ المؤدون فى غالب الأحيان وسواء أكانوا أفرادا أو جماعات، أى أولئك الذين يصفون أنفسهم كعاملين فى المسرح ـ البديل الى نصـوص مأخـوذة من القصـص التى تنشرها الصحف أو المقابلات أو الوثائق الرسمية أو أى مصادر غير فنية أخرى، ثم يقومون بفض بكارة هذا النص كى يكشفوا عن معانيه الأعمق خلال المايم والرقص والسحر (الرقى) • والأداء المقنع والعرائس وتقديم مواضيع ذات صبغة بيئيـة أو نسوية أو سياسية راديكالية أو اقتصادية وغالبا ما تفضى مثل هذه المواضيع التى يقتصر الاهتمام بها على مدينة معينة أو اقليم معين الى تحول ايجابى أو علاج ناجح وغالبا أيضا ما تنطوى على هجاء للنزعة الاستهلاكية أو فضح للجرائم التى تتعلق بالمخدرات ، كما قد تأتى على شـكل مقطوعة تعليمية تربوية تستهدف الأخطار الكامنة فى سائر الأشكال الأخـرى من السلوك المناهض للمجتمع أو للبيئة الطبيعية على ظهـر الكرة الأرضية • وفى هـذه العروض تمتزج فنون المـايم والقناع والأسطورة والخرافة والماريونيت والفودفيل والسيرك على درجات تختلف من جماعة الى أخرى ومن انتاج الى آخـر داخل هذه الجماعات • وهكذا تتحدد الوسيلة عـلى أسـاس الرسالة •

ويستنكر بعد ـ الحداثيين هؤلاء معظم ما أنتجه المسرح الحديث ويحتجون على أن هذا المسرح خلقه الانسان الأبيض ويقوم بصفة أساسية بتصويره بينما يصور المسرح بعد ـ الحديث كافة البشر وجميع الأشياء دون استثناء ·

ويبدو أن هناك مضامين سياسية مضمرة لا تخطئها العين في المبدأ الذى يقوم على أن شخصا يكتب وآخر يمثل · والى جانب ذلك شخص آخر يخرج وبالاضافة الى ذلك من يصمم الأزياء والديكور · ولقد بذل « كوبو » كل ما كان فى استطاعته كي يتغلب على نزعة التخصص الحادة لأنها تخلق تمايزات طبقية ودرجات من الاستغلال فى المسرح الغربى ، الأمر الذى يجعل منه عالما مصغرا يعكس العالم الرأسمالى ـ الصناعى الأكبر الذى يوجد بين ظهرانيه · ومع ذلك تواجد مثل هذا النوع من التخصص الحاد كأمر شبه مسلم به لأكثر من خمسين عاما بعد أن طلب « كوبو » لأول مرة من تلاميذه أن يدرسوا كافة جوانب المسرح · بل ولا يزال ـ أى ذلك التخصص الحاد ـ بمثابة النموذج السائد رغم ظهور حركة المسرح البديل · وعلى نحو ما يتساءل « أرلين جولد بار » فى « نحن أقوياء » : هل ينبغى علينا أن نزدرد النموذج الصناعى فى التطور بكامل تفاصيله أم أن الثمن الثقافى الذى نؤديه مع هذا الازدراد باهظ بما تنوء به طاقة الاحتمال ؟(باترسون ١٩٨٣ ص١١)· هذا هو نوع السؤال الذى يطرحه أعضاء جماعاتالمسرح البديل على أنفسهم وعلى جمهورهم فى نفس الوقت · وفى هذا الصدد يعتقد السواد الأعظم من البشر أن العمل الثقافى فى طوعه تغيير وعلاج الأفراد ، بل والعالم بأسره ·

الفودفيلليون الجدد وممثلو المايم الجدد

دعى الممثل الشهير « بيرو دوبرو » ضمن المدعوين الى حفلة أقامها كل من الكاتبة « جورج صاند » و « لويس شارل موسيه » . وصل « دوبرو » متخفيا على هيئة سياسى بريطانى زائر يرتدى ياقة عالية ناشفة ومعطفا أسود طويلا . وما كان لأحــد أن يكتشــف الأمر طالمـا لم يأت « دوبرو » فى زيه ومكياجه الأبيض بلون الطباشير الذى تعود عليه ، منــه ، الذين يعرفونه . وطوال تناول العشاء ظل يحافظ على ذلك التصلب الانجليزى المرسوم . ولكن أحدهم ذكر ، قرب نهاية الحفل ، عبارة « التــوازن الأوروبى » . وهنــا أبدى ذلك الرجل الانجليزى ، مع حب الانجليز المعهــود للاقتضـــاب ، اهتماما مفاجئا وتساءل : هل ترغبون فى معرفة رأيى فى « التوازن الأوروبى » فى ظل الموقف السياسى الخطير الراهن؟ اذا كان الأمر كذلك فلسوف أفصح بجلاء عن رأيى أمامكم . والتقط « دوبرو » صحنا من الصحون ثم قذف به عاليا وعاد فلقفه (شقطه) ببراعة على سن سكينته حيث أخــذ الصحن يلف بسرعة فائقة . واستمر فى حديثه يقول : «هذا هو حال « التوازن الأوروبى » . ولا يمكن لنا أن نتخيل أى خـلاص دونه » . انفجر الضيوف الحاضرون ضــاحكين . وعندئذ انكشف سر ذلك السياسى البريطانى .

هذه القصة التي ترويها « لندا كيلى » في كتابها «الرومانسيون الشبان» (١٩٠٦ ص ٨٦) تقيم دليلا ناصعا على الاختلاف بين جماليات ممثلى البانتومايم الابيض الوجه الذى عرفه القرن التاسع عشر وبين جماليات ممثلى المايم الجدد كما عرفهم القرن العشرون في خواتيمه • ولم يكن في طوع « دوبرو » الا أن يخلع قناعه ويتحدث ويناقش القضايا الهامة لعصره في عرض محدود فيإطار حفلة خاصة • ويؤدى مزحة عملية أمام أصدقائه المقربين • وبتلك الساعة التى استغرقتها مزحته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، رمز « دوبرو » لما سيحدث فيْ النصف الثانى من القرن العشرين •

بدأ استخدام مصطلح « الفودفيل الجديد » في الآونة الأخيرة كي يصف تلك الجماعة من المؤدين الذين ينحدرون سواء بشكل مباشرأو بشكل روحي من «فرقة سان فرانسيسكو للمايم » • ويقول « اخوان كرامازوف الطائرون » ان الفودفيل الجديد ولد يوم ٧ يونيو ١٩٦٨ من رحم الحياة السياسية والفنية للشارع في ذلك الوقت • ولقد أنشىء «سيرك عائلة المخلل» Pickle Family Circus وهو سيرك سان فرانسيسكو البديل الذى يقوم على حلقة أو مجموعة واحدة من الأفراد وأسسه في عام ١٩٧٤ «لارى بيسوني» المهرج ــ الساحر و « بينى شنايدر » المصمم ــ الساحر ، وكلاهما قدما من « فرقة سان فرانسيسكو للمايم » كما انبثقت من نفس هذه الفرقة حلقة واحدة أخرى وقد لا تكون سيركا ــ بديلا الى حد بعيد عندما أسس « بول بندر » Paul Binder « سيرك التفاحة الكبيرة » الذى استقر بصفة دائمة في مركز « لينكولن » في نيويورك •

وأنجب « سيرك عائلة المخلل » ، بدوره ، بعض التلاميذ النجباء في « الفودفيل الجديد » فنجد بين مهرجيه السابقين « بيل أروين » Bill Irwin و« جوف هويل » Geoff Hoyle

بينما استمر « مايكل موشين Michael Moshen الساحر ــ المايم ــ الراقص يعمل كمهرج فى فرقة « التفاحة الكبيرة » بعد ان وقف أمام « لوت جوزلار » Lotte Gosla ممثل المايم ــ الراقص الذى لا يبارى • كما كان « بول زالوم » لاعب العرائس ــ ممثل المايم ــ الحــكواتي عضــوا في فرقة « مسرح الخبز والعرائس » • واذا بدت هذه الرواية دائرية الحدث Circular فالملاقات التى تصفها دائرية كذلك •

وثمة أعضاء بارزون آخرون فى جماعة « الفودفيــل الجديد » هم المهرج ــ ممثل المايم « بوب بيركي » والموسيقار ــ العازف ــ المهرج « كيث تيرى » و « أفنير غريب الأطوار » و « فريد جاربو » و « الاخوة كرامازوف الطائرون » (انظر جنكنز) •

هؤلاء الأفراد وعشرات آخرون اشتغلوا بشــكل فردى وجماعي فى مشاريع فنية تشــكلت وعادت الى التشــكل فى «نيويورك» و «لوس انجيلوس» وكذلك في أوروبا • ولقد قدم «أفنير الغريب الأطوار» و «الاخوة كرامازوف» مسرحية « شــكسبير » الشــهيرة « كوميديا الأخطاء » فى صيف عام ١٩٨٧ فى اطار العــودة باكتشــافاتهم الى المجرى الرئيسى الدافق للمسرح •

وتكفل « بيل أروين » ، وهو أبرز وأشهر الفودفيلليين الجدد فى تلك الأيام ، بالبدء فى العمــل فى برنامج تمثيلى فى جامعة كاليفورنيا فى « لوس آنجيلوس » عاصــمة ولاية كاليفورنيا ، بالعمل التجريبى المسرحى مع « هيربرت بلاو » فى معهد كاليفورنيا للفنون • وفى وقت لاحق فى مدينــة « أوبرلين » Oberlin بولاية «أوهايو» والتحق بكلية المهرجين Clown college ، وعمل كمهــرج فى « فرقة عائلة المخلل » ثم التحق بجماعة أوبرلين للرقص قبـــل أن يــؤلف ويــؤدى مسرحياته الخاصة وبينها «نظرة الانطلاق The Regard of Flight

وفي عام ١٩٨٤ فاز « ايروين » بمنحة ماك أرثر الدراسية وكان بذلك أول ممثل يلقى هذا التكريم · وهى المنحة التى حررته من الهموم المالية لفترة امتدت خمس سنوات · وتحت تأثير كل من كوميديات الموقف التليفزيونية («فيل سيلفرز» و « بيرنزوالان » «العرسان فى شهر العسل» وافلام «كيتون» و « شـبـابلن » و « و · س · فيلدز والأخـوان ماركس » و «أبوت» و « كوستيللو » و «جروك» ذلك المهرج السويسرى الأسطورى ، شق « ايروين » طريقـه الخـاص فى مجـال الكوميديـا الجسـدية التى استغلت ملكاته كممثل ماهـر الحركة ، (وكان يدعو نفسه بالراقص الغريب الأطـوار) وكمهرج وساحر وممثل مايم · وكان « ايروين » أيضا قد عاد بمهاراته التى تشكل ظواهر فى حد ذاتها الى المجرى الرئيسى للمسرح اذ ظهر فى مسرحيات (غير حداثية) مثل «النورس» (تشيكوف) ، « الرجل رجل » (بريخت) على مسرح «لاجولا» فى عام ١٩٨٦ · وفى هذه المسرحية وقف أمام «جوف هويل» وكان قد اشترك معه فى وقت سابق فى مسرحيات من تأليف « داريو فو » ·

أطلق « ايروين » فى مناسبات عديدة على « الفودفيل الجديد » اسم « الكابوكى الأمريكى » · ويستطيع المرء أن يرى ، دون عناء ، فى مسرحيات « الـكابوكى الـكبير » فى صـيف ١٩٨٥ فى الـولايات المتحـدة السر وراء ذلك · فالكابوكى مثل الفودفيل الجديد شكل صحى للمسرح · وهما لا يدعيان أننا نستطيع التعبير عن كل ما يعن لنـا فى نص أو مايم أو رقص أو خلاف ذلك ، ولكنهما يقران بأن هنـاك لحظات يستشعر المرء فيها أن مكامن روحه تنزع به نحـو الغناء أو الرقص أو المايم ، باعتبـار هـذه هى الوسـائط الأمثل للتعبير عن حالة نفسية أو شعور أو خاطرة ، وكلاهما عبارة عن مسرح توليفى مفعم بالحياة والتلاوين والتهاجين اذ يشمل الرقص والمايم وألعاب السحر والأكروبات وهكذا·

والكابوكي لا يسأل المتفرجين أن يكفوا عن الايهام ، رغم أن هذا الكف يحدث بصورة حتمية في بعض اللحظات خلال العرض · ويطلق ممثلو الكابوكي على بعضهم البعض الآخر أسماءهم الحقيقية التي يعرفون بها في الحياة العادية ويشيرون الى الخروج أثناء وجودهم على خشبة المسرح بقولهم : وراء تلك الستارة هناك · وتراهم بأساليب أخرى يجعلوننا نلم الماما كاملا بفن «المسرحة» الكامن خلف ما نراه أمام أعيننا · وبلغ بهم الأمر في مسرحية « حفل اطلاق الأسماء » أن رجوا جمهورهم بتواضع كبير أن يحتفي بالفن الذي يقدمونه · كما يتوجه الفودفيل الجديد أيضا نحو الجمهور خلال مسرحته الصادقة التي تقوم باستمرار على كسر الحائط الرابع · وينصب جانب كبير من الفودفيل الجديد على فن الأداء · وتدور « نظرة الانطلاق The Regard of Flight »، دون لبس حول المسرحة فيعالم ما بعد الحداثة ، أو كما وصفها « كيمي أوكادا Kimi Okada » العمل الذي قدمه « ايروين » يدور حول الكابوس الذي يتمثل في أن يختار المرء أن يكون ممثلا والأحرى مؤديا » ·

ولقد رد « ايروين » على سؤال لمجلة « المايم » حول عمله في عام ١٩٨٢ بجملتين اثنتين لا غير : « أعمل كمهرج وكممثل · ومنذ عام ١٩٧٨ أخذت ألملم شتات المسرح المعاصر الذي يعتمد على الخيال الأقدم للفيلم الصامت والفودفيل وفن التهريج بمصاحبة موسيقى القاعة » (المايم الجديد في أمريكا الشمالية ص ٩٣) · والحقيقة أننا نقابل في « ايروين » فنانا آخر يتقدم الى الأمام في الوقت الذي لا يهمل فيه النظر الى الوراء ·

ثمة ممثل مايم آخر بدأ حياته الفنية كحداثي خالص ثم اكتشف ما بعد الحداثة الخاصة به وحده أعني : « ليونارد بيت » · في عام ١٩٧٠ غادر باريس بعد أن تتلمذ فيها لمدة طويلة على يدي « دكرو » · ثم انتقل الى مدينة « بركلي » بولاية كاليفورنيا حيث افتتح معهدا لتدريس

المايم . واستمر لعدة سنوات يمارس ويعلم تكنيكات المايم كما تعلمها في وقت سابق في باريس . ولكنه كان يقوم بكل ذلك بشعور غامض من عدم الرضا . ويتذكر « بيت » هذه الملاحظة المقتضبة التي كتبها لنفسه خلال سنواته الأولى فى « بيركلى » ودبسها على مكتبه : « من التجريد الى التجسيد » . وكان « دكرو » قد قضى سنوات طويلة في الانتقال من التجسيد الى التجريد خلال فترة من التحليل العميق . ولكن الأمر الآن وفى فترة التوليف بعد ـ الحديث نرى « بيت » يقول انه « عرف ذات يوم أن العالم الشديد النقاء للمايم الجسدى سيكون خلفي حتي ولو لم تكن لدى أى فكرة عن « كيف » أو « متى » سيحدث ذلك » . (المايم الجديد فى أمريكا الشمالية ص ١٣٢) . وبعد سنوات طويلة من البحث والتجريب مع الأقنعة وصفق الأطراف شاهد « بيت » عرضا للموسيقى والرقص الباليينيزى Balinese وكان ذلك هو العرض الذى غير اتجاه حياته الفنية . ففى غضون بضعة شهور شد الرحال الى جزيرة « بالى » طلبا للدرس .

وفى « بالى » وقف « بيت » على تشابهات واختلافات بين ما كان هو منغمسا فيه من المايم الجسدى وبين دراما الرقص الباليينيزى . ولكن الأهم من ذلك ، انه صادف فنا هو عبارة عن توليفة من المايم والرقص والقناع والتمثيل والكلام والموسيقى ، فى ثقافة يندمج فيها الفن مع الحياة الى الحد الذى لا تعرف لغة الباليينيزيين معه كلمة قائمة بذاتها للفن . وعندما عاد الى تلاميذه فى « بيركلى » ، بدا « بيت » يعيد صياغة فهمه للمايم الجسدى ، وفى هذا الاطار أزال اللغو الخارجى فوجد أن :

« الجوهر يتكون من مهارات جسدية ومبادىء عامة للحركة ، وهو يرتكز على الطبيعة الداخلية للجسم وضروراته الأصلية أكثر مما يقوم على انحياز ثقافى خاص لما ينبغى

للجسم المثالى أن يكـون عليـه » (المايم الجـديد فى أمريكا الشمالية) ٠

فى العام التالى لعودة « بيت » من « بالى » أسس فرقة خاصة وقدم عرضا يقوم على التعبير الحركى بصفة رئيسية ، وهو ما ينطوى على دمج الدعائم والأزياء والأقنعة والنقـش الحى (أى بأطراف الجسم) والحـوار ٠ وعنـد ذاك بدأ توليفه الخاص ٠ وخلال دراسة حفر الأقنعـة والتمثيـل ، صمم « بيت » عرضا خاصا منفردا هو « دوبو ـ مهرج العام الماضى » وفى هذا العرض لعب دور مهـرج سـيرك فرنسى عجوز يتحدث الفرنسية بلهجتها الرائعة التى ينطلقها أبنـاء « مرسيليا » ٠ وتمشيا مع مبدأ (من التجريد الى التجسيد) ، وصل « دوبو » الى ذلك الحد الذى بلغه « بيت » فى اتجـاهه نحو التجسيد ٠ وفى وقت لاحق وفى المسرحيتين اللتين تعاون فى تاليفهما مع « جورج كوتيس » ، فنان الأداء فى « سان فرانسيسـكو » ، عاد « بيت » الى الـوراء فى اتجـاه أكثر تجريدا ، ولكنه كان لا يزال فى سياق التوليف ـ ما ـ بعد ـ الحديث للمناصر المسرحية ٠ وتتضافر كل من «٢٠١٩ بليك»، وهى عبارة عن لوحة فردية أداها « بيت » بمفرده وأخرجها له « كوتيس » ، و « طريق كيف » وهى عبارة عن مسرحيـة مجاميع كبيرة اشترك فيها مغنيان من مغنى الأوبرا وممثـل مايم هو « بيت » وعازف ـ موسـيقار هـو (بول دريشر) وضفرت فى رآى « بيت » :

قيم الفنون التشكيلية مع تلك القيم الخاصـة بفنـون الأداء فى سبيل خلق أحداث مسرحية قوية مع مكون بصرى ـ سمعى بارز ٠ وفى الـوقت الذى اتسـمت فيه الأحـداث بالتحديد التام فى مضامينها البصرية ـ السـمعية ، فاننـا لا نضفى عليها معنى مسبقا ، بل ولا تسير تلك الأحداث فى سياق رأسى متصاعد باسـتمرار ، وهـو الأمـر الذى يوفر

للجمهور فرصة ملء الفجوات ـ اذا جاز لنا التعبير ـ بمعانيها الخاصة • (المايم الجديد فى أمريكا الشمالية ص ١٤١) •

يقترب هذا النوع من الأداء فى « اعداد واعادة اعداد » من عمل « تريشا براون » أكثر مما يقترب فى الشبه من عمل « فرقة سان فرانسيسكو للمايم » رغم أن كليهما ينتميان الى مسرح ما بعد ـ الحديث فى توليفهما لعناصر تبدو فى الظاهر متنافرة • وبينما تناولت « فرقة سان فرانسيسكو للمايم » والفرق المسرحية المماثلة ، القضايا السياسية والبيئية بصورة أكثر مباشرة وربما أكثر قوة ، والافتراض الكامن وراء عمل مثل « طريق كيف » يتلخص فى أننا نشترك جميعا فى ملكية كوكب واحد وأن الأحياء يرتبطون الواحد بالآخر بطرق غير عادية وغير متوقعة وغاية فى الأهمية ، تماما مثل ارتباط الصوت والحركة واللون على خشبة المسرح » فنحن لا نقدم صورة حرفية ، ورأسية أى متصاعدة باستمرار للواقع فى « طريق كيف » على حد تعبير « بيت » ويضيف : « نحن مهتمون باللعب بالغموض وحريصون على خلق صور مركبة بشكل محكم ، وعلى درجة عالية من التحدد • ولكنها فى نفس الوقت على نفس الدرجة من الانفتاح • » (فريلاند ١٩٨٤ ص ١١) • وذاك وصف لعصر المعلومات مثلما هو وصف لعرض مسرحى قدم فى عصر المعلومات ذاك •

ويصف « بول دريشر » المؤلف ـ الموسيقار عمله فى عام ١٩٨٥ فى فقرة للبرنامج على النحو التالى :

يعكس تعدد الوسائل التى يعمل خلالها « بول دريشر » فى الوقت الحاضر (مقطوعات الأوركسترا والقاعة والمسرح التجريبى الأوبرالى ـ الموسيقى والعروض التى تضم مجموعته من الموسيقيين والالكترونيات الحية) المدى الذى وصل اليه تنوع الأساليب والمؤثرات التى تتشكل منها موسيقاه • وكأن أعماله تتحدى التعريف الأسلوبى الأحادى

النزعة ، اذ كانت تنبثق من كل تلك المنابع التي تبدو على السطح متنافرة بصفتها غير غربية (وخصوصا تقاليد غرب أفريقيا وأندونيسيا وشمالى الهند ، بالاضافة الى تقاليد الكلاسيكية الأوروبية والتقاليد التجريبية التي عرفها القرن العشرون وموسيقات عصر النهضة وموسقى الروك ــ أند ــ روك • واستنادا الى هذه المصادر ــ المنابع استطاع «دريشر» أن يبدع موسيقى هجينة تعترف بالأفكار والتكنيكات الموسيقية العالمية في لب التقاليد والأساليب المختلفة التى تتجاوز التسطيحات الدخيلة لكل تلك التقاليد والأساليب) •

وهذا يعد تعريفا جيدا الى ذلك الحد الذى يستطيع المرء أن يأمل في العثور عليه لما بعد ــ الحداثة فى تعددية أعراقها وانتقائيتها وفي بنائهنا الدوار دون المتصاعد باستمرار ، وفي مجاورتها لعناصر متنافرة كي تشكل كلا متجانسا •

كان « دانييل شتاين » المولود في « ميلووكى » يدرس المسرح في « بيتسبرو » ــ كارنيجي ــ ميلون (مع « جويل ووكر » الذى تتلمذ على يدى « دكرو » فى الخمسينات وتخصص منذ ذلك الحين فى التدريب على التمثيل ، وآخرين) ، عندما قرر أن يأخذ أجازة لمدة عام كي يدرس في مدينة « روكلاف » في « مسرح المايم البولندى » • وحزم حقائبه استعدادا للتوجه الى هناك • لكن التأشيرة لم تصل في الوقت المناسب ، الأمر الذى دفعه الى التوجه الى باريس عوضا عن « روكلاف » وكان « شتاين « مؤديا موهوبا وناجحا لفن البانتومايم الأبيض ــ الوجه على نواصي الشوارع الباريسية ليلا ودارسا جادا لـ « دكرو » نهارا • والحقيقة أن ما تعلمه « شتاين » من « دكرو » خلال السنوات الثلاث التي قضاها في الدرس أضفى أبعادا عميقة على فنه ، ولقد احتاج « شتاين » سنتين ونصف كي يدمج النسق الصفوى (أى الذى استهدف صفوة معينة) الذى ابتدعه « دكرو »

في فنه الخاص - سنتان ونصف ابتداء من اختتام دراسته الى ليلة الافتتاح لعمل مسرحي يتسم بالوضوح والجمال والحبكة الجيدة باسم « ساعة حائط » • وفي عام ١٩٧٨ وفي مهرجان « ميلووكي للمايم الأمريكي » قدم « دانييل شتاين » الليلة الأولى Premiere أى ليلة الافتتاح لمسرحيته « ساعة حائط » خارج دار المسرح على هامش المهرجان • وكانت عصرية لا تنسى لجمهور المهرجان الذى نوم مغناطيسيا رغم الضجيج ولفح الرياح وطنين الزحام خلال تأدية ممثل شاب فصيح طويل ونحيف لقصيدة حركية تخرج من شغاف قلبه حول مرور الوقت بشكل يجمع بين المرارة والحلاوة والاكتشاف والفقد واعادة استكشاف مملكة الحب ، فهى قصيدة من ذلك النوع الذى يكتبه ملايين المراهقين فى سائر أرجاء العالم كل عام ، وكل ما هنالك من فرق لا يزيد على أن توليف « شتاين » كان حاذقا بصورة جميلة من الناحية الفنية وفى نفس الوقت ارتدى تكنيكا شخصيا من المايم الجسدى كما كان أداء « شتاين » مدهشا الى حد الذهول ، وذلك لأن المضمون كان عميق التأثير فى الوقت الذى كان فيه الشكل موغلا فى التجريد ، دون أن يستعصى على الفهم •

تصور « ساعة حائط » — على المستوى الحرفى — الأدوات الداخلية لساعة حائط : صراع مزدوج القناع Janus-masked طائر وحبيبان يقوم بدورهما كرسيان • وانبثقت معالجة « شتاين » المجازية من تلك النقط المجسدة : كرسيان ، قطعة حبل وقصبة من البوص وقد عولجت بأشكال مرضية من الناحيتين الهندسية والدرامية • ولقد طالب جمهور المشاهدين بعد أن استولت عليه النشوة بالاعادة • وتم ذلك • ولكن داخل مبنى المسرح فى اليوم التالى على الخشبة الرئيسية لـ « مركز ميلووكى للفنون » أمام حشد آخذ يتضخم عدديا ويزداد حماسا منذ اليوم السابق • وكان أن حمل « شتاين » المهرجان فى كمه ومضى • أما الفنانون الذين ظلوا يناضلون

لسنوات وسنوات فى سبيل وضع تصور شامل لكيفية تجاوز تكنيك المايم الجسدى ، فلقد استوعبوا فى غضون يومين اثنين دروسا باهرة • على أن الجمهور الذى لم يدرك ما الذى يدور أمام عينيه ، اجتاحته مشاعر قوية • وكانت استجابة الصحافة حماسية • أما المغنى الذى كان قد غادر «ميلووكى» قبل عدة سنوات قليلة بحثا عن نفسه ، فعاد فتانا شابا يسيطر على ادواته ويتملكها •

وخلال السنوات القليلة اللاحقة أخذ « شتاين » مسرحيته « ساعة حائط » فى جولة واسعة حيث جنى مقالات الاشادة أينما حل • ولقد وصفت « سيلفى دريك » العرض فى صحيفة « لوس انجيلوس تايمز » يوم ٢٦ سبتمبر ١٩٧٨ بأنه « واحد من تلك التجارب القليلة الملهمة التى ينتظرها المرء فى عالم المسرح» وكانت تتناول فى مقالها ذاك ما اتضح انه العرض الخاص ليس الا ، للمسرحية • ومضت تقول :

الى جانب البراعة والخصوبة اللتين ينطوى عليهما عمل « شتاين » الا أن حضور الاحساس فى كل شىء يقوم به ، هو الأمر الذى يجعل ذلك العمل مؤثرا الى ذلك الحد البعيد • ولعل ذلك الزواج بين الحرفية والعاطفية وبين التدقيق والألم ، وبين التحكم والترخص ، أمر استثنائى مع هذا الفنان • والعمل هنا غاية فى النقاء ، والتنوع الشديد فى التكثيف المادى يبدو لا نهائيا •

ومثل هذا العمل يجعله وريثا مباشرا على وجه الترجيح للتقاليد التى أرساها كل من « بارو » و « مارسو » •

يستطيع المرء أن يغفر للسيدة « دريك » أو « شتاين » لم يكن يملك سمة واحدة مشتركة مع «بارو» أو «مارسو» ، اللهم فيما عدا موهبته ، ولما كان هذان الرجلان أعظم ممثلى مايم وقع عليهما البصر ، فان اللبس يكون مفهوما او قابلا للفهم • ولقد درس « شتاين » على يدى « دكرو » بعد

ان كان « دكرو » قد غادر بوقت طـويل تلك المـرحلة من تعاليمه التى ركزت على الايهام (المايم الموضوعى) ، وهى المرحلة التى استفاد منها كل من « بارو » و « مارسو » · وكان « شتاين » تلميذا لـ « دكـرو » فى سـنواته الأكثر نضـجا والأعمق تجريدا ·

وعنـدما كتبت « دومونيك بـول فوث » ما كتبته فى « ميلكووكي جورنال » كانت مفتونة بـ « شتاين » مثلها مثل سائر النقاد الذين رأوه يؤدى خلال السنوات القليلة التى أعقبت مهرجان عام ١٩٧٨ · ولكن « نوث » استطاعت ان ترى شيئا خاصا فيما قدمه « شـتاين » الذى لم يكن عمره قد تجاز وقتذاك الخامسة والعشرين :

ثمة فنانون يبدون وكأنهـم تتويج لما أنجزه آخـرون قبلهم ، وفى نفس الوقت يمثلون اتجاها جديدا لما سـوف يأتى بعدهم · وترى لابداعات هؤلاء الفنانين تأثيرا أبعـد من الزمان الذى يعيشونه أو المكان الذى يؤدون فيه أعمالهم · وخلال هذا العمل الفنى يبرز « شتاين » كارهاصة أمل لكثير من مستكشفى المسرح الحديث الذين ظلوا لمدة طويلة يرون على نحو غامض ، تلك الخطوط العامة لباب ما ولـكن هـذا الباب احتاج شخصا آخر كى يفتحه » ·

ولقـد كتب « جانيـك أربـو ـ شـارتيه » فى مجلة « تليدراما » يوم ١٧ أكتوبر عام ١٩٧٩ : يعزف « دانييل شتاين » بجسده مثلما يعزف العازف على « الشيللو » فهـو لا يروى حكايات قصيرة دون كلمات ، لكنه يكتب موسـيقا ساحرة بجسده » ·

عرف « دكرو » ذات مرة مؤدى المـايم بأنه ذلك الذى يملك ذهن ممثل وقلب شاعر وجسم بطل رياضى · ويجد تمثيل « شـتاين » الفائق تعبيره خـلال جسد لين فصـيح الايماءات ، جسد تربى على تكنيك « دكرو » وتشرب الباليه

الكلاسيكى · لكن الشاعر فى أعماق « شتاين » هو الذى يدفع الجمهور الى قيمان الصمت او ذرى الدموع ، ومع اسدال الستارة الأخيرة على « ساعة حائط » يدفعهم الى القفز على أمشاط أقدامهم ·

وتمثل الابداع الثانى لـ « شتاين » فى مسرحية « مشاهد حية » التى افتتحت فى نيويورك فى ورشة « المسرح الراقص » عام ١٩٨١ · ولقد كتب « جاك اندرسون » فى صحيفة « نيويورك تايمز » يوم ١ أكتوبر يصف « شتاين » بأنه « فنان رمزى وتجريدى فى نفس الوقت » فى تفسيره لافتتان « شتاين » بالشكل الفيزيقى للأشياء وبما ترمز اليه هذه الأشياء على الصعيد النفسى · بالاضافة الى الاهتمام الذى يوليه للأنماط التى تخلقها تلك الأشياء عندما تتجاور الواحد الى جانب الآخر ·

وقد يكون « أندرسون » قد تعرف هنا على ما يجعل من عمل « دانييل شتاين » عملا فذا لا نظير له ، فالرجل ينفث بشكل رائع الروح والحياة فى الأشياء ، ويسير نفثه للحياة فى الأشياء على مستويين فى نفس الوقت · فثمة مستوى التصميم الخالص · وقد لاحظنا فى العملين الأولين اللذين سبقت الاشارة اليهما هنا ، مثلما هو الحال فى عمله التالى « ميال للاتفاق » كيف تعمل تصميماته لعناصر جسمه فى تناغم رائع مع كل دعامة من دعامات الاخراج وكل قناع صممته زوجته « بول ساندوفال شتاين » · وقد يجد المرء من الصعب عليه أن يلتقط صورة غير مفعمة بالجماليات خلال أى عرض من العروض التى يقدمها « شتاين » طالما كانت كل لحظة مصممة على نحو فائق الجودة فى ظل تقديم جيد للتصميم التجريدى · وعلى المستوى الثانى هناك المعنى النفسى للايماءات والحركات التى تصدر عن « شتاين » بصرف النظر عن نوعية تصميمها · أى أن براعة « شتاين »

ـ اذن ـ تتجلى فى تركيبها الفائق من الناحية الهندسية وفى كونها حركة يجدر الاستشهاد بها والرجوع اليها باستمرار .

وتعد مسرحية « ميال للاتفاق » اقوى ابداع قدمه « شتاين » من الناحية البنائية حتى تاريخه : فهى تملا خشبه المسرح بمعمار حقيقى من الابواب والشبابيك والترابيزات والكراسى وكلها مائلة - وعلى سبيل النقد الدائم لهذا التفكك ثمة ٩٩ ميزان ماء تتوزع على نفس خشبة المسرح . والدراما بطبيعة الحال هى ما يحدث عندما يلتقى هذان النقيضان الواضحان ويحاولان حل تناقضهما داخل شخص المهندس المعمارى القصد « شتاين » ذات نفسه . وتساعد قصيدة كتبتها الشاعرة الأمريكية «اميلى ديكنسون» ـ نجدها مطبوعة ضمن البرنامج ـ يلقيها صوت نسوى مسجل فى حل ذلك التناقض (قل الحق كل الحق ، ولكن قلة تلميحا) . ثمة صورة تظل عالقة بالذهن لمدة طويلة بعد مغادرة العرض : الحق الذى تمثله موازين الماء ، يعطى تاثيرا ساحقا متى يستشعر المرء وقعه ، والحبل الذى يشد ميزانى ماء الى يسار خشبة المسرح ويمينها ، يقطعه ذلك الاكتشاف الذى يهبط على المهندس المعمارى ، فيسقطان وبسقوطهما يهشمان لوحى زجاج . ولما كانت مسرحية « ميال للاتفاق » قد جاءت كاخراج جديد لـ « أوديب » ، فانها لا تزال تحمل آثر خرق عينى « أوديب » . وكان أوديب باحثا عن الحقيقة وعندما يتحد معها فى نهاية المطاف فانها تقوده الى عماه . وعلى نحو ما تقول السطور الأخيرة فى قصيدة « ديكنسون » : يجب على الحق أن لا يتلألأ الا شيئا فشيئا والا فان الجميع سيصيبهم العمى » .

يستطيع « شتاين » اذن أن يصنع توليفة من التجريدات الحداثية الخالصة والسرد القصصى (عن طريق بث الروح فى الأشياء) دون أن يسقط فى الجفاف الذهنى أو الوضوح

الساطع • ويملك « شتاين » معهدا يعد بين أفضل دور العلم التى تدرس المايم الجسدى طالما لم يعد « دكرو » قادرا الآن على تدريس هذا الفرع من فروع المايم •

ولقد افتتح معلمان وممثلان شابان هما ج « ستيفن واصون » و « كورين صوم » معهدا لهما أيضا فى باريس • وكان كل من « واصون » و « صوم » قد تتلمذا لمدة طويلة على يدى « دكرو » كما اشتغلا كمساعدين له وقدما مسرحيتهما « الحروب الصليبية » ــ وهى تنتمى الى المايم الجسدى ــ فى المهرجان الدولى للمايم المعاصر فى مدينة « وينيبيج » Winnipeg فى صيف عام ١٩٨٥ ، وفى مدينة « مونتريال » فى صيف ١٩٨٦ • وكانا يشاركان أحدهما الآخر سواء فى البراعة الفنية أو الروح • والحروب الصليبية عبارة عن « كولاج » ــ قص ولزج ــ رائع الصنعة لصور مؤثرة ، يبدو عليها أنها مستمدة بصفة جزئية من معسكرات التعذيب ، فى المانيا النازية وجزئيا من البيروقراطية التى عرفتها فرنسا ابان الاحتلال النازى والأصداء التى كانت لتلك الصور فى أوروبا الحديثة • ويستكشف « صوم » الأنماط الحركية والصوتية لصبية تصطدم بجمود عالم البالغين ، وفى شخص « واصون » بصفته ملاكا ــ بالاضافة الى « شخصيات أخرى ــ تجد هذه الصبية حبيبها ومنقذها والمنتقم منها فى آن واحد • وتعد « الحروب الصليبية » مسرحية طموحة ، اذ تتكفل بطرح قضايا خطيرة معاصرة (علاقة الفرد بالدولة على سبيل المثال) وتضىء غموض هذه القضايا خلال الاستكشافات الحركية والصوتية الواضحة المعالم لهذين الممثلين •

وقد غادر كل من « جان أسيلين » و « ديفيز بولانجر » ــ وهما مخرجان يعملان بفرقة المايم فى مونتريال ــ كندا فى عام ١٩٧٢ كى يقضيا خمسة أعوام مع « دكرو » فى باريس • وخلال تلك الفترة شغلا وظيفة مدرسين مساعدين

ومترجمين واداريين في المعهد الصغير في « بولوني ــ بلان ــ كورت » الى الجنوب مباشرة من « جور ــ دى سان كلود » • ولقد كتب « جان اسيلين » يقول :

وقعت أحداث جلل خلال خمس سنوات • وتمثل ذلك بصفة خاصة في امتزاج التكنيك مع الفكر ولست أعتقد أن هذا التكنيك ذاته يشكل في أى يوم من الأيام الهدف النهائى لافكارنا ولخضوعنا الذى اخترناه طوعا للرياضة البدنيه » (المايم الجديد في أمريكا الشمالية ص ١٠٩) •

ويملق « أسيلين » في اطار مناقشته للمشكلة العويصة التى تتمثل فى كيفية خلق استخدامات جديدة ــ تكنيك المايم الجسدى على هذا النحو •

يؤكد « ايف ليبريتون » على أهمية عدم التعلم اذا كان للمرء ان يخلق شيئا • اننى أفهم ثم أعطى موافقتى • ولكنه ينبغى أن يكون واضحا أننا لا نستطيع أن نتوجه بمثل هذه المقولة الا الى الذين نالوا قسطا من التعليم (المرجع السابق) •

ويواجه كافة التلاميذ الذين قضوا مع « دكرو » وقتا كافيا يسمح لهم بالتوغل في التتلمذ على يديه الى الأعمــاق (ثلاث أو خمس سنوات في المعتاد) مسألة ضرورية : « رفض التعلم كي يتمكنوا من الابداع » • ويمضى « أسيلين » كي يطرح حله الخاص على النحو التالى :

فيما يتعلق بالتكنيك وتعليم المايم الجســدى ، فاننــا نحاول أن نفصلهما عن « ايتيان دكرو » • واننى لأعتقد أن « دكرو » كان يقصد بصفة دائمة الى خلق مفردات وقواعد نحوية تلائم المايم وتقدر على جعله فنا مستقلا ازاء الفنون الأخرى وازاء شخصه في نفس الوقت • ولكن اذا كان تكنيك المايم الجسدى مرتبطا بصفة دائمة بـ « ايتيان دكرو » بمعنى

أن يكون الأسلوب مرتبطا بالشخص ، فان « دكرو » يكون قد قدم خدمة سيئة ، ويكون القاموس الايمائي الأشد بدائية قد ضاع منا في نفس الـوقت . حقـا ابداعات « دكرو » وأذواقه واحتياجاته الجمالية أمور تخصـه وحده . أما عن التكنيك فاننا نجعل منه شأنا من شـئوننا بصـفتنا معلمين ومؤدين لهذا الفن . ف « دكرو » لا يشغل وحده ذلك البرج العاجي الذي يحلو للبعض أن يخلقـوه عليه كضريح خاص لا يشاركه فيه أحد ، اذ يعتقـد آخـرون بنفس الدرجة في الفضائل الشعرية للمايم الجسدي) . (المرجع السابق ص ١١٠) .

ولا تكاد الأعمال التي قدمها « دانييل شتاين » أو تلك التي قدمها « ليونارد بيت » تشبه أعمال « جان أسيلين » الا كما تشبه القصائد التي كتبها ثلاثة شعراء مختلفين بعضها البعض الآخر ، لمجرد أنهم يكتبون بنفس اللغـة . ويشرح « اسيلين » الاختلافات بين تلك الأعمال على هذا النحو :

يدخل في باب المفارقات أن « دكرو » رغم ممارستنا لهذا الفن ــ ما كان ليتعرف على وجه الاحتمال على مجمـوعة أخرى تبعث لديه الالهام خلال عروض فرقة « امنيبوس » . وذلك لأننا في نفس الوقت الذي نقدم فيه المايم كنا نستخدم تكنيكا خاصا ينوب عن مرامينا الفنية التي تنطوي عليها كل مسرحية من مسرحياتنا . (المرجع السابق) .

في ظل توجيهات «دكرو» ألف «جان أسيلين» بالاشتراك مع « ديفيز بولانجر » ثلاث « دويتات » حول الحب (زيوس يقود خطاهم ــ انهم يتطلمون الى شيء آخر ــ الاعلان) خلال السنوات الخمس التي قضوها معه أي مع « دكرو » . وكانت عودتهم الى المسرح خـلال ذلك العنصر الدائم الوجـود من الاندماج والتوليف : الكوميديا . كما كانت مسرحية «زيزى والخطاب » « Zizi et la lettre » التي بدأ عرضها في عام ١٩٧٧

أول عمل تقدمه فرقة « أومنيبوس » عقب عودتها الى كندا ، والمسرحية عبارة عن توليفة مدتها ٤٥ دقيقة يقوم بأدائها تسع شخصيات تحت خيمة سيرك فخمة ، قام الممثلون أنفسهم بنصبها أمام أعين المتفرجين فى تسعين ثانية ، واشتملت هذه المسرحية الأولى التى عرفتها مرحلة ما بعد ـ دكرو بطبيعة الحال على الكلام · وكانت اللغة المستخدمة فى ذلك هى لهجة من لهجات الاسبرانتو ، فريدة ودارجة تتكون من الايطالية والفرنسية والانجليزية والفوالية (لهجة كويبك) بالاضافة الى العامية وأى لغة أخرى تعتمد على جنسية الجمهور · وأخذت درجة المايم الصوتى والنص تختلف من عرض الى آخر · فالصوت مثل سائر الفنون الدخيلة على فن المسرح لم يستخدم الا للضرورة عندما لا يفى شىء آخر بالغرض · وعندما كتب « اسيلين » يقول : هذه المسرحية لا تحترم أى حقيقة تاريخية فيما يتعلق بما يمكن أن تكون عليه الكوميديا فى الماضى » (المايم الجديد فى أمريكا الشمالية ص ١١١) كان يصدر عن رأى أشبه بآراء «جاك ليكوك» ·

ومنذ تلك البداية راحت فرقة « أومنيبوس » تستكشف كل المناهج المثمرة للبحوث المسرحية دون العودة للوراء أو الاستقرار على آى معادلة تثبت صحتها فى المسرحيةالسابقة ·

« جماعية متعددة الجنسيات » هو الوصف الذى يعبر بطريقة أفضل عما كانت عليه مسرحياتنا منذ عام ١٩٧٧ · فنانون ينتمون لسبع جنسيات مختلفة يشتركون فى كافة مسرحياتنا منذ ذلك الوقت · وهى مسرحيات جماعية بشكل فطرى · اذ ما كان فى وسعها آن تكون خلاف ذلك · وذلك لأن نسقنا الدرامى يضرب بجذوره فى أعماق الوجود الانسانى ، الأمر الذى يستدعى استنطاق طاقات البشر حتى أعمق مستوى شخصى خاص · ولقد حصننا تعدد الجنسيات ضد أى شكل من أشكال الشوفينية (التعصب) الثقافى ·

ففرقة « أومنيبوس » فرقة غير سياسية • (المرجع السابق ص ١١٣) •

وبينما كان « بيل اروين » يمثل لـ « تشيكوف » وفى فرقة « كرامازوف الطائرة » لـ « شكسبير » ، كانت فرقة « آومنيبوس » قد عكفت على نصوص وضعها كتاب بارزون فرنسيون وكنديون •

وثمة فنان مسرحى بارز آخر يعيش فى مونتريال ، وجاءت بداياته الاولى مع معهد « دكرو » هو « جليز ماهيو » مؤسس فرقة « كربون ١٤ » ومديرها الفني • وقد بدأت نشاطها في عام ١٩٧٥ تحت اسم « أطفال الفردوس » • وكان أوّل عمل تعرضه على نطاق واسع يحمل اسم « محلك سر » او « الارتحال في نفس المكان » • وهذا الاسم يذكرنا بما قاله « دكرو » ذات مرة نقلا عن « شابلن » : « المايم ليس سوى توصيل الجمود » وكانت عملا عظيم التأثير، وقد راح يتكشف في بطء وفي ألوان رقيقة مثلما تتكشف الزهور ـ الورقية التى رحنا نراقبها وهى تتفتح بعد غمسها فى كوب من الماء بين نصفى محارة صغيرة مما نشتريها للأطفال • وبدا الأمر وكأن « ماهيو » قد غمس شطفة من الذاكرة الخالصة فى فضاء خشبة المسرح • وخلال ذلك الصمت الخاص المرهف ، حضرت قطعة من الاخفاق كانت غاية فى الأهمية ، من طفولته وراحت تتفتح الى فن مسرحى أمامنا • وكانت القصة التى تنطوى عليها قطعة الاخفاق تلك بسيطة : ميلاد ـ طفولة ـ انتقال الى مرحلة النضوج ثم الموت • ولم يكن الفن كامنا فى ماذا حدث ، بل فى كيف حدث ؟ • الأمر الذى استمد منه جمهور المتفرجين فى كافة الأرجاء عميق الأثر • ولقد كتب أحد النقاد يقول : « لا أذكر أننى تأثرت الى حد دفع بالدموع الى عينى، من قبل فى المسرح• ولم نكن لنتوقع أن تغلبنا عن أمرنا عاطفة تصل فى نقائها حدا نشعر معه وكأننا نجلس

الى صديق حميم يكشف لنا في هدوء ولسان فصيح مكنـون شخصية تزلزل الفؤاد (لورد ١٩٧٩) ٠

أغرمت فرقة « كربون ١٤ » ، مثلما فعلت شـقيقتها « اومنيبوس » بالتصوير المشاهدى والتجسيدى ـ الخيالى ٠ ونهضت مسرحية «محلك سر» أو «الارتحال فى نفس المكان» le voyage immobile فى أداء ذلك بسخاء ، فكل تفصيلة من تفاصيل الازياء التى تستحضر على الوجه الأكمل جوا من أجواء الشمال الأمريكي في الخمسينات كانت دقيقة وتحمل بهاء واقميا راقيا ، مثل الاقنعـة الفائقـة الواقعيـة التى يرتديها الممثلون ٠ ثم كانت الخلفيـة التى تقف عليهـا الستائر المصنوعة من قماش الساتان الذهبي اللون ، تتحرك بنفس الفصاحة التى يمثل بها الممثلون أنفسهم ، والوهج المرهف (كما لو كان قادما من الداخل) وتألق الازياء وتلالو صباغة الكروم ولمعة الأحذية : يستطيع المرء خلال متابعته لكل ذلك أن يرى كل لحظـة تمر عـلى خشبة المسرح وكـل تفصيلة من تفاصيل الاخراج حتى الأرضية الناعمة السوداء المغطاة بالقطيفة كانت موضع حب الممثلين وشغفهم٠ وهكذا بقى العرض حيا فى الذاكرة ٠ ولعلها احدى اللحظات التى لا تنسى : ذلك الشاب الصغير الذى لعب دوره « جيلز ماهيو » وهو يعطى ايماءة على وجه التقريب ٠ وها هى عدة سنوات تمر ولايزال النقص أى ذلك المزم الذى لم يصل الى هدفه ، ولا تزال نقط التعليق (الساسبنس) غير المترابطة معلقـة فى الهواء ٠ لقد كانت مسرحية « محلك سر » أو « ارتحال فى نفس المكان » أشـبه بمسرحيـة أمريكيـة شـمالية من مسرحيات « النو » اليابانيـة الأصل فى تصـويرها للحقيقة بأقل كثيرا مما تقتضيه ٠

واعتبارا من مسرحية « ارتحال فى نفس المـكان » ، مضت فرقة « كربون ١٤ » فى انتاج عروض مسرحية عديدة حققت النجاح ، الى جانب ترتيب أحداث فى الشـوارع مع تغيير الممثلين أو المشاركين فى العمل حسبما تتطلبه الظروف٠

وقدمت « كربون ١٤ » عروضها ، مثلما فعلت « أمنيبوس » في مختلف انحاء كندا وفي أرجاء عديدة في أوروبا والمانيا في الولايات المتحدة • وفي صيف عام ١٩٨٧ كانـوا ـ أي أعضاء الفرقة يؤدون نصا من اختيار « جيلز ماهيو » باسم « هاملت ـ ماكينة » من وضع « هاينر موللر » •

وأصبحت مدينة مونتريال على امتداد السـنوات العشر الأخيرة بمثابة معقل المايم بعد ـ الحديث فلقد توجه اليهـا عدد ضخم من ممثلي المايم الذين تلقـوا تدريبهم عـلى يدى « دكرو » وكذلك عدد مماثل من تلاميذه • كما شـجع دعم الحكومة (يصل في الغالب خمسـين بالمـائة من ميزانيـات الفرق) مثل هذا النوع من التجريب الواسع النطاق والعميق الجذور ، وهو الأمر الذى لم يكن ممكنا في الولايات المتحدة وأوروبا • ويتضافر وجود فرق مثل « أومنيبوس » «كربون ١٤ » بالاضافة الى وجود مدرسي معهد «أومنيبوس» ومدرسين مستقلين آخرين مثل « جورج مولنار » و « أندريه فورتين » الى جانب نقاد المايم مثل « الين جيليناس » وفضـلا عن كل ذلك جمهور واع ومتزايد للمايم ، في اعطاء « مونتريال » أهمية عالمية في هذا المجال •

وقدمت فرقة الفنانين المقتبسين التى أنشاها « تونى براون » بالاشتراك مع « كارى مارجوليس » أول عمل لهـا وكان باسم •• شارع رئيسى Autobahn في يونيو ١٩٨٤ في المهرجان الدولى لممثلي المـايم والمهـرجين الذى أقيم في مدينة « الكنز » بولاية فيرجينيا • وكان كل من « براون » و « مارجوليس » قد انضما الى فرقة «أومنيبوس » الأولى في مونتريال بعد أن درسا في « باريس » على يدى « دكرو » • وفي « مونتريال » تلقوا دروسا طازجة على دمج تكنيك المايم الجسدى في حدث مسرحي • وفي خطـاب وجهـه كل من «براون» و « مارجوليس» الى الحر الفقير قالا : « التكنيك هو همزة الوصل بين روح الفنان وعقل المشاهد » • ولقد تطور

ولعنا بالتكتيك الى ولع وافتتان بالامكانات التى تنطوى عليها الأداة الانسانية (الجسم) • وكان كل من « مارجوليس » و « براون » ـ مثلما كان « جان أسيليين » و «دينيز بولانجر» ـ معلمين وممثلين فى نفس الـوقت • وخـــلال تدريسهما لتكنيك « دكرو » بالاضافة الى الارتحال ، كانا يطلبـــان من الممثل المتدرب أن يتحرك عبر الحجرة •

ومع كل خطوة يخطوها ينبغى عليـه أن يركز عـــلى الاحساس بالتثاقل شيئا فشيئا • ولدى وصوله الى منتصـف الحجرة ، يكون عليه ان يصبح عضليا عما القته الرحلة على كاهله • ويتهاوى ممثل ، خلوا من الانفعـــال والاتجـاه ، ويتحول اخر ونستجيب شعوريا لهذا الارتجال الذى صـــدر عن هذا وذاك • هذا الممثل يدخل الى رحاب الحقيقة العليـا « حالة الخلق » فالاحساس العضـلى بالرحلة يحفز الممثـل عاطفيا وذهنيا وفى « حالة الخلق » هذه يهتـدى الممثل الى شكل ومعنى الارتجال ، الأمر الذى يبعث الروح فى فؤاده وفى فؤادنا على حد سواء • (خطاب خاص) •

وعـلى غـرار فرقتى « أومنيبوس » و « كربون ١٤ » تمتعت فرقة الفنانين المقتبسين (والاسم ذاته ينطوى عـلى التـوليف والدمـج) بما تحمله « الفنـــون الدخيلة » من « مسرحة » Theatricality وتوسعت فى استخدامها دون قيد • ويقول « براون » و « مارجوليس » بصريح العبارة : نستطيع أن نميز بين مسرحية عادية تستفيد من الحركة ومسرحيـة مايم تستخدم أدوات المسرح العادى • وهـذه هى بالضبط الروح التى استلهمها « دكرو » فى أعماله ـ تنظيف البيت تمهيدا لاستقبال المسرح أى المسرح الحق ووضع الممثل مرة أخرى فى المكان الأول •

وتعد مسرحية « شارع رئيسى » Autobahn كولاج (قص ولزق) ساخرا من الحياة اليوميـة فى أمريكا المعـاصرة ،

ويوحي العنوان ذاته بأن المسرحية تدور حول الحياة فى حارة ينغمس أهلها فى الملذات • ويصفها أحد النقاد على النحو التالى :

نوع من الكاباريه السياسى بعد ـ الحديث ، يقرب أهدافه الى وجداننا خلال عناصر شكلية قوية تلتف ببراعة حول مفاهيمنا الثقافية التقليدية • ويقدم رقم الافتتاح البانوراما الخرقاء للسعى الأمريكى نحو لحظة الذروة عندما يشترك الممثلون (الفرانكفورتيون) فى حفلة اجتماعية يقدم خلالها اللحم المشوى •

ويلاحظ ناقد آخر ان المشاهد الأحد عشر التى تشبه مشاهد الكاباريه تقوم بجولة سريعة عبر التقدم التكنولوجى منذ الحرب العالمية الثانية ، تلسن بقسوة وفظاظة على النزعة الاستهلاكية الأمريكية خلال الاحتفال بها بتلك البهجة المجنونة التى تقدمها المسلسلات التليفزيونية (شيوى ١٩٨٥) •

ويلتقط أعضاء فرقة « الفنانين المقتبسين » ـ كأى فرقة كوميدية حديثة ، الموضوع الفنى بتفاصيله من حولهم ، كما يعلقون بشكل مباشر على الثقافة التى يشكلون منها جزءا لا يتجزأ ، فيمكسونها وخلال هذه العملية يغيرون ما يعكسون •

وهناك خريجة أخرى لمعهد « دكرو » ـ عبر فرقة « آومنيبوس » الأولى • هى « دولسينيا لانج ـ فيلدر » وهى أمريكية ، تعد مقطوعة « الدائرة » التى أدتها بشكل منفرد فى مهرجان المايم المعاصر فى « وينيبيج » فى عام ١٩٨٥ بمثابة استكشاف الأنماط الأصلية Archetypes التى تعيد الى الأذهان كل شىء رائع من الاله الهندى « شيفا » الذى يقف ، متحفظا بتوازنه ، على قدم واحدة داخل طوق تشتعل فيه النيران الى الصور الفوتوغرافية (أبيض واسود) الباهتة

لرائدة الرقص الأمريكي الحديث « دوريس همفرى » في تدليها في دائرة من الحركة تحيطها دائرة من الخشب .

ولقد عمل الفنان المؤدى « جان مونرو » مع « دكرو » في أوائل السبعينات قبل انتقاله أول الأمر الى « سان فرانسيسكو » ثم الى « لوس انجيلوس » في وقت لاحق حيث يعيش الآن - ولكن « مونرو » يتشكك فيما اذا كان ما يؤديه يمكن أن يسمى بحق مايم :

« أعرف فقط النقطة التي بدأت منها ، انني ممتن للقاعدة المتعددة الوجوه التي كانت تعمل مع « دكرو » ومنحتني (ليس القدرة على الحركة وحسب بل وتذوق الشعر والفلسفة والفكاهة التي كانت تتدفق منه) وأن ذلك مكنني من الانخراط في كل تلك الاتجاهات المختلفة . ولقد قال « دكرو » ذات مرة في احدى محاضراته : أعطيت كل ما استطيع لتلاميذى وتركت الباقي لربى » .

(المايم الجديد في أمريكا الشمالية ص ١٠٢) .

أنشأ « مونرو » العروض المنفردة وتلك القائمة على مجموعة محدودة العدد ، وهى عروض اشتملت على الموسيقى والفيديو والرقص وعناصر نصوصية ومن بين العروض التي قدمها « مونرو » نجد « حكايات التمساح وتذاييل أخرى » وهي عبارة عن أمسية ، من الحركة والسرد من واقع سيرة ذاتية (ظلت تعرض لمدة طويلة) تستطيع استثارة حواس البصر والشم لدى الجيل الذى ترعرع بالقرب من مستنقعات فلوريدا الشمالية .

وبينما يؤدى بعض ممثلي المايم في أيامنا هذه مسرحيات كتبها مؤلفون آخرون (أى خلاف هؤلاء الممثلين) ، نشرت مسرحية لممثل « جان مونرو » بعنوان « حكايات التمساح » ضمن مختارات للمسرحيات الجديدة في الساحل الغربي

للولايات المتحدة وحصل اثر ذلك على المنحة الدرامية التى تقدمها مؤسسة روكفلر للمؤلفين المسرحيين !

على أن بعض الأعمال الأخيرة التى تنتهج منهج «دكرو» لا تسير وفق نفس النمط · ولقد نجح « بيرت هول » و « فيرا وييو » فى « سان فرانسيسكو » فى تقديم توليفتهم، وكانت عبارة عن أمسية شملت عملين أحدهما صولو (منفرد) وآخر دويتو (ثنائى) وقد استخدم العملان تكتيكات البانتومايم الايهامى وتكنيكات الكوميديا فى جانب من البرنامج والمايم الذاتى الأكثر تجريدية فى جانب آخر· وخلال السنوات الأخيرة أخذا يتخليان بين الحين والآخر عن هذه البنية كي يخلقا تكوينات درامية فى اطار عروض كاملة الطول مع مجاميع يختارونها من بين تلاميذهما ·

وتقوم « مارجريت ماثيوز » بانشاء مسرح ثابت للعروض المكررة للمايم الجسدى فى « بورت ماوث » بولاية « نيوهامبشاير » (الولايات المتحدة) · وبينما يضع معظم المؤدين الذين ورد ذكرهم فى هذا الفصل عملا أو عملين جديدين كل سنة كي يؤدوها داخل البلاد أو خارجها ، فان « مارجريت ماثيوز » تخرج العديد من الأعمال الجديدة كل عام فى نفس المكان بغية تقديمها بالدرجة الأولى لنفس الجمهور الذى ينتمي لنفس المنطقة · ويسمى مسرحها « بونتين » ويتكون أعضاؤه فى المعتاد من ثلاثة أو أربعة ممثلين للمايم علاوة عليها هى ذاتها · ويقوم هذا المسرح باستكشاف نطاق عريض من الحركة المسرحية كما يقوم بالتجريب على النص والموسيقى والقناع ·

ثمة أيضا جماعة تمثيل تتمركز بصورة رئيسية داخل نطاق مجتمعها تسمى « مسرح أصدقاء المايم فى ميلووكى ». وقد تأسست هذه الجماعة فى عام ١٩٧٣ على يدى «باربرا لى» و « مايكل موينهان » · وتتخصص هذه الجماعة فى تقديم

عروضها في الساحات العامة والكنائس والسجون والمراكز التي تضم علية القوم وهكذا ، الى جانب تقديم هذه العروض ايضا داخل المسارح · وركز مضمون الاعمال التي قدموها على « القضايا الاجتماعية » ، ومسألة التغيير في حد ذاتها ، والوعي الاسطوري بحقائق حياتنا اليومية · لكنه استمد الشيء الكثير من الكوميديا ، والكابوكي (الياباني) والمايم لدى بناء التشكيل الدرامي · واستهدفت هذه الجماعة بالدرجة الأولى تأسيس مسرح يمكن أن « يغير مبدعيه الى جانب مشاهديه الذين يمرون بتجربته ، سواء بسواء » (خطاب من « باربرا لي ») ·

وتقف جماعة «العمال المتحدين للمايم» في «شامبانى» بولاية الينوى · كاحدى أشد الجماعات انغماسا في السياسة التي أعرض لها في هذا الفصل ، ولقد أدار اعضاء هذه الجماعة لمدة تزيد على عشر سنوات فرقتهم بأنفسهم وكانوا يقومون بعمل كل شيء من حجز المقاعد للجمهور الى تصميم الأزياء مثلما هو الحال في كثير من فرق المسرح ـ البديل · ولقد مثل كل من « بوب » و « دبورا لانجرمان » و « جيف جالاسمان » و « كاندس وولورث » أعمالا تحث الجماهير في تحد حاد ، على امعان النظر في الحقائق السياسية والاقتصادية لحياتهم اليومية · وجاءت تدريباتهم في اطار توليفة من المايم ، و « الكابوكي » وتكنيكات التأليف الموسيقي · ويعمل هؤلاء الفنانون فرادى بعد حل فرقة « العمال المتحدين للمايم » في عام ١٩٨٦ ·

ثمة مئات ، على وجه التحديد ، من الفنانين الآخرين في الولايات المتحدة وكندا الذين تستطيع أعمالهم تقديم تصور للأفكار الرئيسية التي تناولناها بالدرس والفحص حول طبيعة ممثلي المايم الجدد والفودفيلليين الجدد · ومن بين مئات الفرق الأوروبية التي تعمل في نفس هذا المجال سوف اختار النماذج التالية :

تعد « جريفتيتر » احدى جماعات مسرح المايم والحركة، وهي جماعات نشطه وكثيرة في هولندا التي تعتبر ، مثلهـا في ذلك مثل كندا ، مركزا للتجديد المسرحي بسبب الدعم الذي تقدمه حكومتها للفنانين . ففي ضوء تحرر هذه الفرق من ضرورة تقديم عروض تتمتع بجاذبية شعبية واسعة ، تستطيع أن تشق اتجاهات جديدة في مجال المسرح المرئي . ويرى « فريتز فوجيلز » المدير الفني لهذه الفرقة المسرحيات التي تقدمها « جريفتيتر » خالية من العقدة على هذا النحو :

هي ثقل مضاد ولا تستهدف الحلول محل مسرح القصة المحبوكة ، ولكنها ترمي الى توضيح كيف نستطيع الوصـول بصورة مباشرة الى مختلف الأحاسيس خلال العين والاذن ، علما بأن الفضاء يمكن أن يؤدى الى اثارة عاطفة أساسية . وهذه النقط تهمل بسهولة ويسر خلال العروض التي تحكي قصة عبر الكلمات والشخصيات . (المايم الجديد في أوروبا ص ١٦٢) .

ومنذ انشائها في عام ١٩٧٥ ، اكتسبت معظم ان لم أقل كل عروض فرقة « جريفتيتر » أسماءها من الفنون المرئية، مع استلهام الضوء واللون والفضـاء والحـركة . ويشرح « فوجيلز » كيف أن مركز العمل الفني لا يتمثل في التطور النفسي أو الاعداد الدرامي ولكن في الصور ذاتها التي أبدعها الممثلون بالتضافر مع الفضاء وسائر الأشياء التي تقـوم مقام البؤرة الرئيسية للعمل (المرجع السابق ص ١٦٧) .

وتعرف بولندا وتشيكوسلوفاكيا تقاليد عريقة وحيوية في هذا المجال ، ولقد ترسخت هذه التقاليد هنـاك بفضـل الدعم الذي تقدمه الحـكومة رغـم الرقابة المفروضـة . فالمسرح البولندي للبـاليه والمـايم الذي يديره « هينريك توماسيفيسكي » يقدم عروضا بارعة الأزياء وفائقة الديكور من ذلك النوع المعروف باسم الباروك ـ الجديد ، ويؤديهـا

ممتلون وممثــلات ذوو عضــلات قوية وغاية في المرونة ، ولا يرتدون في غالب الاحيان سوى صفائح مذهبة صــغيرة الحجم • ويمتل قاموس « توماسيفيسكى » للحركة المعبرة ــ وهو عبارة عن خليط / هجين من مفردات الباليه والمايم ــ تطورا هاما في بلد لا يكاد يعرف الرقص الحديث • ولعله من الصعب أن نتخيل أن الأم « جيرسى جروتوفسكى » التى تنزع في صرامة نحو التعبيرية قد تعايشت لسـنوات عـديدة مع الفانتازيا البراقة jewelled التى نحا نحوها «توماسيفيسكى» في مدينة صناعية مثل « رورکلوف » •

وظل لاديسلاف فيالكا لعشرات الســنوات يخــرج فى تشيكوسلوفاكيا « ميلو دراما » صامتة تقليدية فى مسرح صغير رائع فى العاصمة « براغ » وأحيانا فى مسارح خارج البلاد ، بينما يؤدى ممثل المايم الأصغر سـنا « بوليســلاف بوليفكا » عروضه كمهرج بعد ــ حــداثى لشــهور عديدة سنويا فى أوروبا الشرقية (سابقا) وأمريكا الشمالية • ويعتبر جوليفكا فودفيليا جديدا فى أوروبا الشرقية ، مثله في ذلك مثل « ســيبور توربا » و « بوريس هيبنر » اللذين كانا يقدمان عروضهما فى تشيكوسلوفاكيا وأحيانا خارجها • خارجها •

ويبدو أن الفودفيل الجديد ابتكار أمريكى ، رغم أن هناك ممثلين من بلدان أخرى ، بخلاف « بوليفكا » ، الذين يمثلون بأساليب عديدة مختلفة ، وفى غالب الأحيان ، وفى نفس العرض الذى يضم نصا وأزياء وديكــورا وعنــاصر مسرحية أخرى • ويقف الألمانى اف•جى بوجنر والأرجنتينى « بينيتو جوتماخر » مثالين على ما يمكن تسميته : بالممثلين بعد ــ الحداثيين المناهضــين للمــايم الذين ينحدرون من « ارتو » أكثر من انحدارهم من « مارسو » •

ولقد أصبحت مهرجانات المايم تنطوى خـلال العقـد

الأخير على أهمية كبرى فى نشر واذاعة هـذا الفن • ولعب العديد من مديرى الفرق (أو المنتجين) ادوارا رائعـة فى اطار قبول شعبى أوسع للمايم و « الفودفيل » الجديدين • وبين هؤلاء المديرين «بيتربو» فى فرنساو «جوزيف سيليج» فى انجلترا و « روبرت ديون » فى مونتريال • وجـوزيب كونديللو « فى « وينيبيج » و «فاين شبيشت» فى «فانكوفر» و « سيجفريد ـ و ـ اكيلار » فى « جوانا خاتـو » بالمكسيك و « دافيد هوايت » فى «نيويورك سيتى» و «مايكل بيدريتى» فى فلادلفيا •

وتتخـذ فرقة « برامـيـد اوب دى بونت » لصـاحبها « بافاروتس » مقرها فى « انتيورب » فى بلجيكا ولقـد عرضت مسرحية « المستعمرة » فى مهـرجانات عـديدة فى أوروبا وكندا حيث قوبلت بترحيب واسع ونقد جاد• ويقول « روتس » :

« لعله من الأهمية بمكان أن نتحقق من آن المايم أصبح « مايم » جسديا • وهذا الطابع الجسدى للمايم يجعل منـه فنا بكل معنى من معانى الكلمة Par Excellence فى العالم السابق واللاحق على العالم الناطق : أى ذلك العالمان اللذان نعجـز عن الوصول اليهما لأن اللغة القائمة المسـتقرة عاجزة عن فهمهما وبالتالى توصيلهما وهذا هو السبب ، فى الحقيقة ، وراء وجود المسرح : أن يعطى لسانا لهذا النوع من العوالم الكائنة الخافية » •

(المايم الجديد فى أوروبا ــ ص ١٦٨) •

ولقد درس « روتس » على يدى « دكرو » الذى يوفر تكنيكه ــ كما توفر فلسفته ــ لممثلى المايم امكانية التـوجه بأعمالهم الى قلب المسرح ذاته » • (المـرجع السـابق) • ويعتقد «روتس » أن أعمال « دكرو » جسدت فى عصرنا هذا النظرية التى تذهب الى أن المسرح يعيد اكتشاف جذوره فى

المايم • ويطور نفسه خلال الكلمة نحو مستوى آخر هو المستوى الجسدى ، وهو فى نفس الوقت نقطه البدء نحو تطور جديد • وهذه النظرية تشبه نظرية التحليل والتوليف التى بدأنا بها هذه الدراسة •

ويصف كل من « كلير هيجين » و « ايف مارك » ـ اللذين تلقيا تعليمهما أيضا على يدى « ايتيان ـ دكرو » ، ومثلا لمسرح الحركة Théâtre du Movement عملهما بأنه « عمل معاصر أكثر من اعادة تخليق تيمات رومانسية من البانتومايم • (المايم الجديد في أوروبا ـ ص ١٧٤) • وقد بدأ حياتهما كمدرسين للتربية البدنية ثم تلقت « كلير هيجين » تدريبا كراقصة حديثة الى جانب التدريب كممثلة مايم • و « ايف مارك » كان رياضيا (العاب قوى) وراقصا وممثل مايم • وخلال السنوات الأخيرة نما مسرح الحركة حتى أصبح فرقة تضم ستة ممثلين والرقعة التى يتحركون خلالها هى نفس الرقعة التى يتحرك خلالها الممثلون الذين ورد ذكرهم فى هذا الفصل ، أى المهرجانات الأوروبية والأمريكية الشمالية والمسارح الصغيرة التى تقع فى أطراف المدن الكبرى والمسارح المتوسطة التى تقع فى المدن الصغرى •

ولقد أفصحا عن الهدف الذى يتوخيانه على هذا النحو :

نود أن نغير أنفسنا • المايم وتعددية الأشكال يبدوان كهدف مرصود حتى نكتشف كيف نستطيع خلال أعمالنا أن نغير منظورنا ومنظور جمهورنا الى الأشياء (ص ١٧٧) •

وتعد عملية التغيير واحدة من التيمات التى تواترت كثيرا فى العروض بعد ـ الحداثية ، والتغيير هنا يشمل المادى منه والمجازى والقومى والعالمى على حد سواء • والحقيقة أن ممثل المايم يحور ويشكل جسمه، دون أن يستهدف بذلك أن يكون اشارة أو رمزا على كلمة اختار ألا ينطقها ، أو استكمالا لكلمة اختار أن ينطقها ولكن كاستعارة على

تغيير معين آخر ، أو تشكيل معين آخر لا يمكن رؤيته ، وانما نستطيع أن نلمح اليه خلال ما هو مرئي ٠

يتضح من كل ذلك أن رحلة المسرح من « كـوبو » في شارع « الكولومبي العجوز » في باريس في مطلـع القرن العشرين الى خلفائه في سائر أرجاء العالم بنهـايه القـرن نفسه كانت بمثابة موضوع الفصول التي يتضمنها هـــذا الكتاب ٠ وهناك قول مأثور يذهب الى أن كلا منا يكتب بصفة مستمرة تاريخه ، وخلال ذلك يراجع على الدوام ماضيه في محاولة كي يجعل منه نافعا ومتناسقا ٠ واذا صدق ذلك فان هذه الفصول تعد بنفس الدرجة صورة لتطور حياتي ذاتها، من توليف المسرحيات في طفولتي عبر دراســـة المدرسـة الكلاسيكية الحداثية في صباي ومطلع سن البلوغ ثم عودة مرة أخرى الى التوليف الكامل بين الصوت الانساني والحركة واللون والسرد ، ولقد تكونت هذه الفصول من المادة العلمية التي توفرت لدي وكان في مقدور أي شخص آخـر أن يرى هذا التاريخ الخاص بعين مختلفة وعندئذ كان ليكتب كتابا مختلفا ٠

بيـــومي قنـديل

١٢/١/١٩٩٤ م

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
WWW. maktabetelosra.. org
E - mail : info @egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٤٧٨٢ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9782 - 3



إن القــراءة كــانـت ولاتــزال وســوف تبقــى ، سيــدة مصـــادر المعــرفــة ، ومبعــث الإلهــام والرؤية الواضحة . . وعلــى الرغــم مــن ظـهــور مصـــادر حديثــة للمعــرفة ، وبرغــم جـاذبيتهـا ومنافسـتها القــويــة للقــراءة ، فإننـى مؤمنــة بأن الكلمـة المكـتوبة تظــل هى مفتـاح التنميــة البشـرية ، والأسـلوب الأمثــل للتعلُـم ، فهــى وعــاء القيـم وحافظـة التـراث ، وحــاملـة المبــادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله .

سوزان مبارك





الثمن

...رية العامة للكتاب